Literatura română

Lucrarea este elaborată în conformitate cu programele şcolare în vigoare.

Editor: Alexandru Creangă

Pentru comenzi prin poştă: **Elena Iordăchescu** (0757.020.442)
Ionuț Lungu (0757.020.444)

Reprezentant zonal	Zona
Dobrin Marius (0741.488.918)	Oltenia (Dolj, Gorj și Mehedinți), Banat, Crișana și Transilvania (Sălaj, Cluj, Mureș, Harghita, Covasna, Alba și Hunedoara)
Cepăreanu Alin (0751.207.922)	Oltenia (Vâlcea şi Olt), Transilvania (Braşov şi Sibiu) şi Muntenia (Argeş, Teleorman şi Giurgiu)
Săsărman Traian (0757.020.443)	Transilvania (jud. Bistriţa Năsăud) şi zona Maramureş
Lungu Ion (0746.200.413)	Muntenia (Buzău), Moldova (fără jud. Galaţi) și Bucovina
Mârzăcioiu Marian (0744.429.512)	Muntenia (Dâmboviţa, Prahova, Brăila, Ialomiţa şi Călăraşi) și Dobrogea
Anton Victor (0755.107.291) **Cristescu Cătălin** (0769.221.680) **Dragne Marin** (0769.221.682)	București

Punct de lucru: Piteşti, str. Depozitelor, nr. 10, Jud. Argeş
Tel./ fax: 0348.439.417

e-mail: comenzi.nomina@gmail.com
www.edituranomina.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GOT, MIORIȚA
Literatura română : comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurate, fişe recapitulative / Miorița Got, Rodica Lungu. - Ed. a 2-a. - Piteşti : Nomina, 2013
ISBN 978-606-535-502-6

I. Lungu, Rodica

821.135.1.09(075.35)

Mioriţa Got
Rodica Lungu

Literatura română

Comunicarea
Opera literară
Stilul artistic
Curente literare
Fişe recapitulative
Modele de eseuri structurate

Editura NOMINA

Cuprins

I. COMUNICAREA

1. COMUNICAREA

- Din perspectiva teoriei informației, **comunicarea** este un proces de transmitere şi, implicit, de receptare a unui mesaj, exprimat prin limbajul articulat sau prin coduri nonverbale (limbajul imagistic al picturii, al sculpturii, al cinematografiei, limbajul simbolic al muzicii, limbajul figural-dinamic al coregrafiei, limbajele ştiințelor, limbajele de programare etc.); comunicarea înseamnă „transferul de informație prin intermediul mesajelor” (Pierre Guiraud).
- **Comunicarea lingvistică** se întemeiază pe codul convențional al limbii, care constă într-un „fond comun şi relativ stabil de unități lingvistice” (*Gramatica limbii române,* vol. I, *Cuvântul*) şi o serie de reguli flexionare şi combinatorii relativ fixe.
- **Cuvântul** este un **semn lingvistic** prin care se creează o relație de interdependență convențională între un semnificant şi un semnificat (referent), o unitate semnificativă minimală de tip ternar, realizată simultan ca:
  a. unitate fonetică (un complex sonor stabil);
  b. unitate gramaticală (paradigma formelor flexionare / a modelelor combinatorii în enunț);
  c. unitate semantică (sens denotativ, sensuri conotative; relații semantice cu alte cuvinte).
- **Enunțul**, „produs final al activității verbale, formă de bază a comunicării umane [...] este o realizare particulară, o combinație inedită care nu face parte, ca atare, din *inventarul* de unități constituind sistemul limbii date” (*Gramatica limbii române,* vol. II, *Enunțul*). Structurarea enunțului este determinată de factori multipli: referentul, informația transmisă (*tema*[1] şi *rema*[2] enunțului), situația de comunicare, caracteristicile participanților la actul comunicativ, codul socio-cultural, circumstanțele comunicării (coordonatele spațio-temporale) etc.
- **Textul** (etimonul latinesc „textus” înseamnă *țesătură*) este definit ca „o unitate funcțională de ordin comunicațional, având caracter autonom, închis” (H.F. Plett), un „macro-semn” (E. Coşeriu) caracterizat prin:

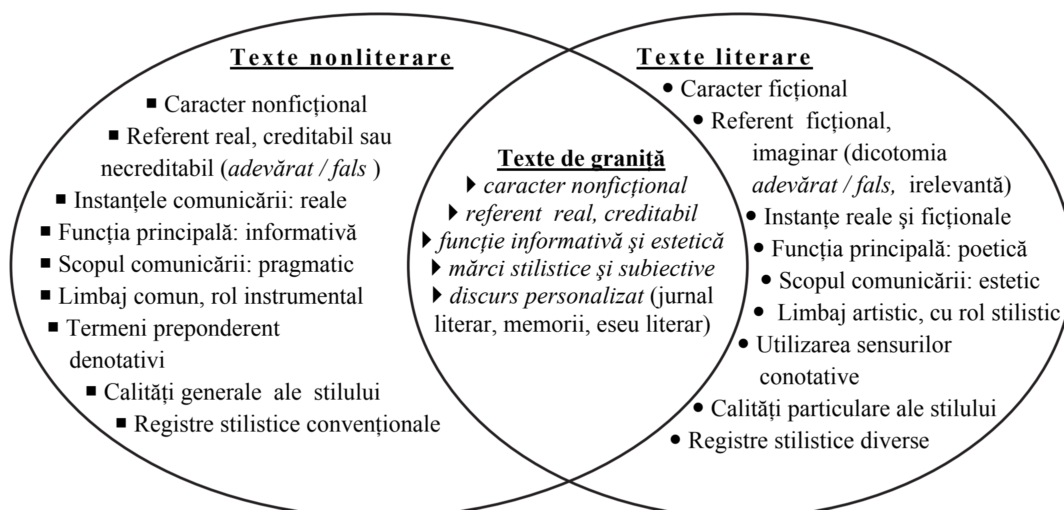
---

[1] **Tema** (în engleză, *topic*) unui enunț este „obiectul despre care vorbeşte locutorul" (Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*); este o informație cunoscută deopotrivă emițătorului şi receptorului.

[2] **Rema** enunțului (în engleză *comment*) este o informație necunoscută receptorului, element nou, de originalitate a viziunii emitentului. „Comentariul sau **rema** este informația pe care locutorul o transmite în legătură cu tema” (Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, op. cit.).

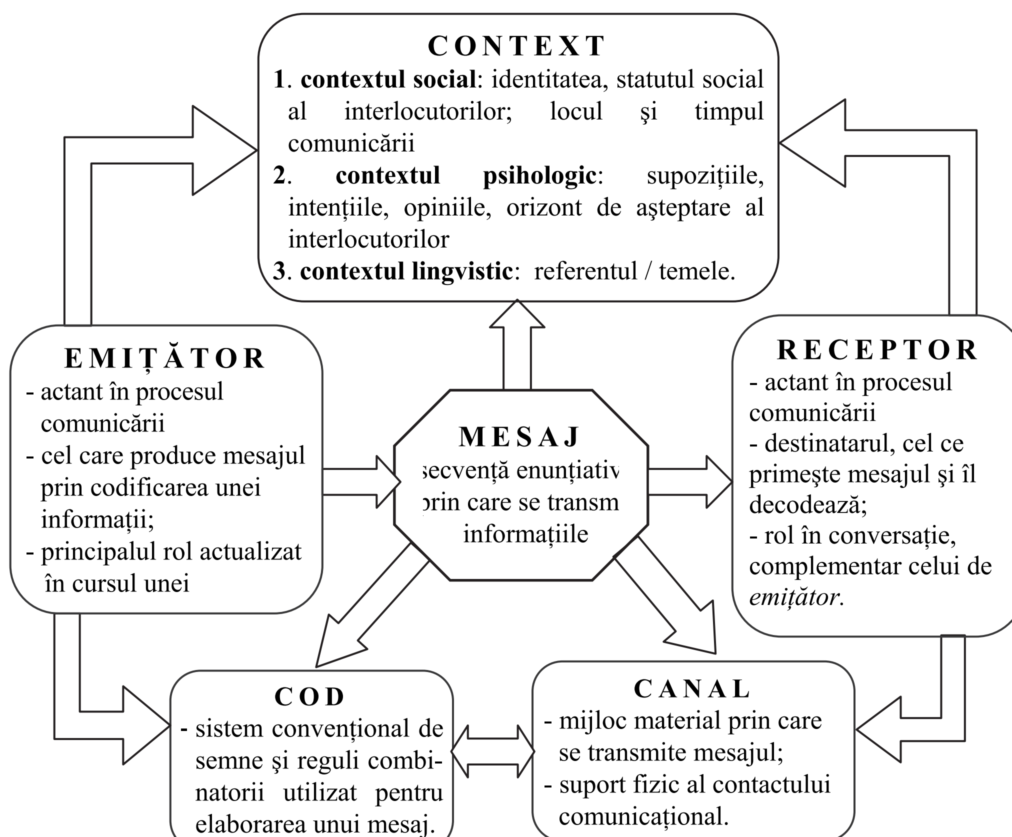
– ***coeziune sintactică*** (mecanisme lingvistice care asigură unitatea secvenţelor textuale);
– ***coerenţă semantică*** (enunţurile au acelaşi referent / sunt „co-referenţiale"; sensul global al textului „aduce întotdeauna un *supliment* de semnificaţie" – *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*).

- **Textul** „îşi defineşte identitatea prin modul specific de convergenţă a celor **patru dimensiuni constitutive**":
  – **dimensiunea fonematică** (textul lingvistic actualizează limba sau prin semne vocal-articulate, ca text oral, sau prin semne grafice, ca text scris);
  – **dimensiunea semantică** (orice text lingvistic are finalitate cognitivă şi comunicativă, are un sens prin actualizarea unui referent);
  – **dimensiunea sintactică** (orice text lingvistic este un ansamblu organizat de semne – unităţi lexicale, unităţi sintactice – în baza unor relaţii sintactice);
  – **dimensiunea stilistică** (orice text lingvistic are o identitate specifică, purtând amprenta emiţătorului şi a coordonatelor principale ale situaţiei de comunicare – timp, spaţiu, cultură) [cf. Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*].
- **Textul literar** se diferenţiază de textele nonartistice prin referentul ficţional autonom în raport cu realitatea obiectivă, prin degrevarea limbajului de scopurile pragmatice, substituite de finalităţi estetice, prin constituirea nivelurilor multiple de semnificare. „Semantica în mai multe trepte" (I. Lotman) a textului artistic se revelează însă numai prin interferenţa **contextului stilistic** („un model [*pattern*] lingvistic întrerupt de un element care este imprevizibil, contrastul rezultat fiind un stimul stilistic" – M. Riffaterre) şi a **contextului comunicaţional** care presupune cooperare între actanţii comunicării artistice, „conducând spiritul de la aspectul cognitiv, raţional, la cel al reprezentării, al sensibilizării [...], cultivând ambiguitatea şi antrenarea receptorului într-o participare la problematizarea situaţiilor prezentate" (Bogdan Pârvu, *Dicţionar de genetică literară*).
- **Tipurile principale de texte** sunt textul literar (ficţional) şi textul nonliterar / nonficţional, diferenţiate prin:



2. ELEMENTELE SITUAȚIEI DE COMUNICARE LINGVISTICĂ

- **Situația de comunicare verbală (lingvistică)** este definită ca sumă a circumstanțelor în care se produce transmiterea informației sau schimbul de informații, adică **enunțarea** (orală sau scrisă). Ansamblul circumstanțelor implică mai multe componente: cadrul fizic (locul şi momentul enunțării) şi cel social (scopurile comunicării, statutul social şi relațiile dintre interlocutori, reprezentările şi codurile socio-culturale etc.), supozițiile[3] şi presupozițiile[4].
- Conform teoriei lui Roman Jakobson, elementele implicate într-o situație de comunicare verbală sunt: *emițătorul* (locutorul), *destinatarul* (receptorul, interlocutorul), *mesajul*, *contextul* (circumstanțele şi referentul)*, codul, contactul* (canalul).

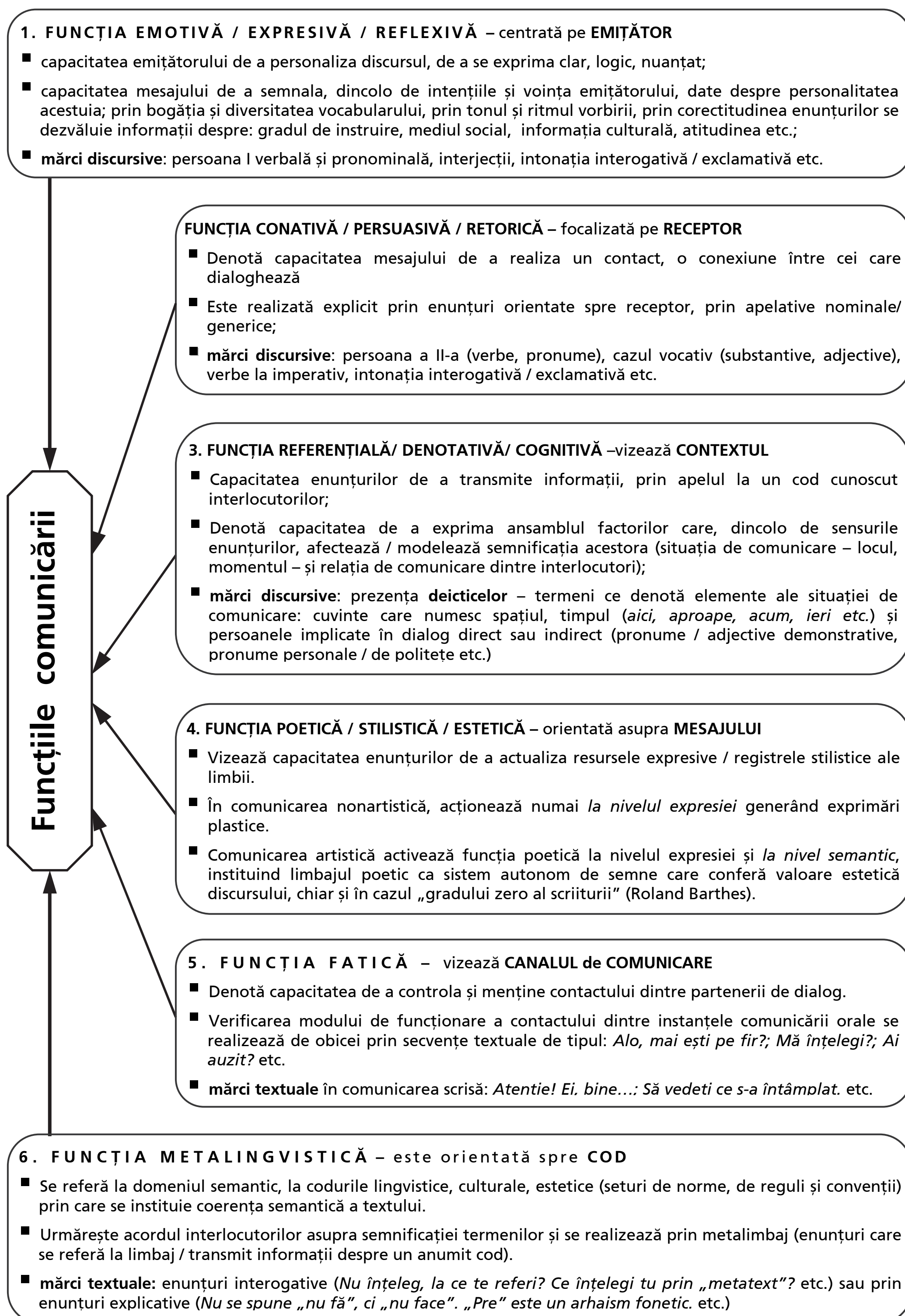


[3] **supoziție –** presupunere, ipoteză; „Enunț care serveşte drept premisă ipotetică pentru alte enunțuri” (*NODEX*).

[4] **presupoziție** – În teoria comunicării termenul desemnează deducții logice, relații de sens implicite, determinate de elemente lexicale sau morfo-sintactice ale enunțului; „Conceptul desemnează acele ipoteze în afara cărora un enunț nu apare ca rațional” (*Dicționar de ştiințe ale limbii,* Ed. Nemira, Bucureşti, 2005).

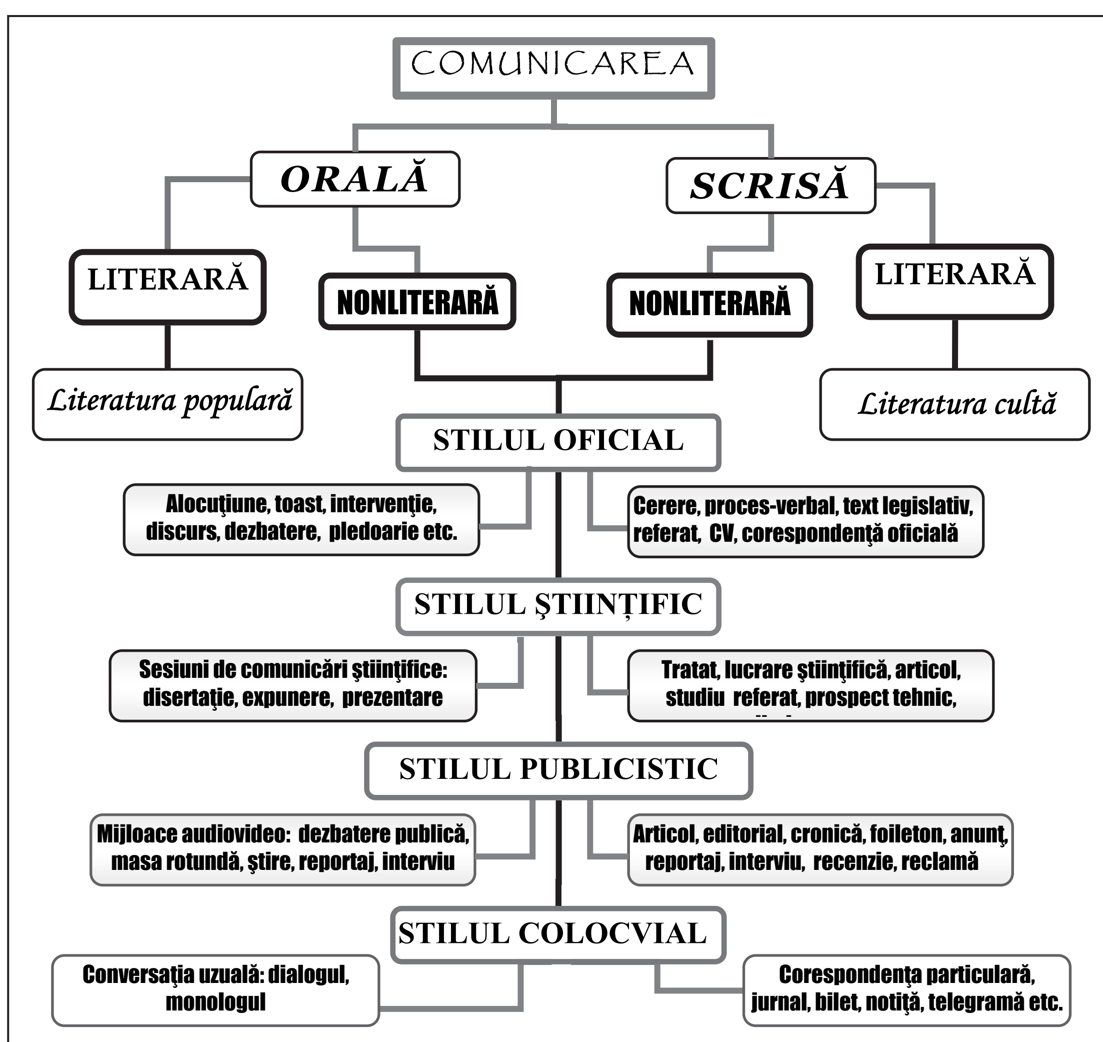
3. FUNCȚIILE COMUNICĂRII VERBALE

- Principalele funcții ale limbajului sunt **funcția de comunicare** (capacitatea de a transmite informații / idei şi de a exprima atitudini şi afecte) şi **funcția socială**, care constă în realizarea unor relații interpersonale.
- Comunicarea interpersonală prin limbaj prezintă un grad mare de complexitate, determinat de procesele de codificare (acțiune a emițătorului) şi decodaj (act al receptorului), precum şi de elementele situației de comunicare. În relație cu fiecare dintre aceste elemente, Roman Jakobson (*Probleme de stilistică*) propune şase funcții: *emotivă, conativă, poetică, referențială, metalingvistică* şi *fatică*. Aceste funcții nu sunt activate izolat, ci sunt solidare, fiecare mesaj având însă o funcție predominantă. De exemplu, comunicările în stilul ştiințific sunt dominate de funcția referențială / informativă, în timp ce în comunicarea artistică prevalează funcția poetică.


1. FUNCȚIA EMOTIVĂ / EXPRESIVĂ / REFLEXIVĂ – centrată pe EMIȚĂTOR
capacitatea emițătorului de a personaliza discursul, de a se exprima clar, logic, nuanțat;
capacitatea mesajului de a semnala, dincolo de intențiile și voința emițătorului, date despre personalitatea acestuia; prin bogăția și diversitatea vocabularului, prin tonul și ritmul vorbirii, prin corectitudinea enunțurilor se dezvăluie informații despre: gradul de instruire, mediul social, informația culturală, atitudinea etc.;
mărci discursive: persoana I verbală și pronominală, interjecții, intonația interogativă / exclamativă etc.
FUNCȚIA CONATIVĂ / PERSUASIVĂ / RETORICĂ – focalizată pe RECEPTOR
Denotă capacitatea mesajului de a realiza un contact, o conexiune între cei care dialoghează
Este realizată explicit prin enunțuri orientate spre receptor, prin apelative nominale/ generice;
mărci discursive: persoana a II-a (verbe, pronume), cazul vocativ (substantive, adjective), verbe la imperativ, intonația interogativă / exclamativă etc.
3. FUNCȚIA REFERENȚIALĂ/ DENOTATIVĂ/ COGNITIVĂ –vizează CONTEXTUL
Capacitatea enunțurilor de a transmite informații, prin apelul la un cod cunoscut interlocutorilor;
Denotă capacitatea de a exprima ansamblul factorilor care, dincolo de sensurile enunțurilor, afectează / modelează semnificația acestora (situația de comunicare – locul, momentul – și relația de comunicare dintre interlocutori);
mărci discursive: prezența deicticelor – termeni ce denotă elemente ale situației de comunicare: cuvinte care numesc spațiul, timpul (aici, aproape, acum, ieri etc.) și persoanele implicate în dialog direct sau indirect (pronume / adjective demonstrative, pronume personale / de politețe etc.)
Funcțiile comunicării
4. FUNCȚIA POETICĂ / STILISTICĂ / ESTETICĂ – orientată asupra MESAJULUI
Vizează capacitatea enunțurilor de a actualiza resursele expresive / registrele stilistice ale limbii.
În comunicarea nonartistică, acționează numai la nivelul expresiei generând exprimări plastice.
Comunicarea artistică activează funcția poetică la nivelul expresiei și la nivel semantic, instituind limbajul poetic ca sistem autonom de semne care conferă valoare estetică discursului, chiar și în cazul „gradului zero al scriiturii” (Roland Barthes).
5. FUNCȚIA FATICĂ – vizează CANALUL de COMUNICARE
Denotă capacitatea de a controla și menține contactului dintre partenerii de dialog.
Verificarea modului de funcționare a contactului dintre instanțele comunicării orale se realizează de obicei prin secvențe textuale de tipul: Alo, mai ești pe fir?; Mă înțelegi?; Ai auzit? etc.
mărci textuale în comunicarea scrisă: Atenție! Ei, bine...; Să vedeți ce s-a întâmplat. etc.
6. FUNCȚIA METALINGVISTICĂ – este orientată spre COD
Se referă la domeniul semantic, la codurile lingvistice, culturale, estetice (seturi de norme, de reguli și convenții) prin care se instituie coerența semantică a textului.
Urmărește acordul interlocutorilor asupra semnificației termenilor și se realizează prin metalimbaj (enunțuri care se referă la limbaj / transmit informații despre un anumit cod).
mărci textuale: enunțuri interogative (Nu înțeleg, la ce te referi? Ce înțelegi tu prin „metatext”? etc.) sau prin enunțuri explicative (Nu se spune „nu fă”, ci „nu face”. „Pre” este un arhaism fonetic. etc.)

4. TIPURI DE COMUNICARE LINGVISTICĂ

- Tipologia situațiilor de comunicare verbală este determinată de circumstanţele producerii şi transmiterii mesajului, de scopul şi funcția sa predominantă: comunicare formală / informală, comunicare scrisă / orală. Spre deosebire de **comunicarea scrisă** care apelează la resurse verbale şi grafice pentru codificarea informației, **comunicarea orală** adaugă mijloacelor lingvistice, modalități paraverbale (intonație, accente afective, pauze expresive, ritm etc.) şi nonverbale (gestica, mimica). Schema tipurilor de comunicare poate fi următoarea:



5. STILUL. CALITĂȚI GENERALE ȘI CALITĂȚI PARTICULARE ALE STILULUI

- **STILUL** (lat. „stylus” – condei, compoziție) este maniera individuală sau colectivă de a personaliza mesajul (oral sau scris) prin actualizarea în discurs a unor forme de expresivitate lingvistică; „poate fi definit ca rezultatul combinării dintre alegerea pe care orice discurs trebuie s-o facă dintr-un anumit număr de disponibilități aparținând limbii şi variațiile pe care le introduce în raport cu aceste disponibilități.” (Jean-Marie Schaeffer). Lingvistul Ion Coteanu îl defineşte ca „actualizare conştientă a unor mijloace lingvistice în vederea atingerii unor anumite țeluri ale exprimării”.
- **Stilurile supraindividuale** sau de grup sunt condiționate de factori socioculturali (mediul social, vârstă, ocupație, nivel cultural, afinități intelectuale şi spirituale etc.) şi de situația de comunicare (oficială / familiară).
- **Particularitățile stilului** se identifică prin raportare la o categorie ideală, **limbajul-standard** care presupune „eliminarea a tot ce în vorbire este total inedit – variantă individuală, ocazională sau momentană –, păstrând aspectele comune în fenomenele lingvistice considerate drept model” (Eugen Coşeriu, *Sistem, normă şi vorbire*).
- **Calitățile generale ale stilului** sunt: *claritatea, corectitudinea, precizia, proprietatea şi puritatea.*

a. CLARITATEA constă în formularea limpede a enunțurilor, într-o succesiune logică a ideilor care trebuie să fie explicite, evitând termeni ambigui sau construcții sintactice echivoce (dezambiguizarea prin context a cuvintelor polisemantice şi a celor cu sensuri conotative).

- ***Supralicitarea clarității:*** excesul explicativ determină redundanța sub forma truismului (enunțarea unor adevăruri arhicunoscute), a pleonasmului (*NODEX:* „Eroare de exprimare constând în folosirea paralelă a unor cuvinte sau expresii identice sau apropiate ca sens”) sau a tautologiei (greşeală constând în repetarea unui cuvânt sau a unui derivat al său cu schimbarea funcției sintactice).
- ***Absența clarității*** generează obscuritatea (enunțuri care nu pot fi înțelese din cauza unor formulări confuze, a unor termeni necunoscuți sau a unor construcții sintactice neobişnuite), nonsensul (contradicție logică între termenii enunțului), paradoxul (afirmație contrară unei opinii general acceptate).
- ***Abateri expresive, cu funcții stilistice:*** în proză şi dramaturgie reprezintă surse ale comicului de limbaj; în poezie, ermetismul este consecința utilizării unor metafore totale, închise, a limbajului autoreferențial etc.

b. CORECTITUDINEA rezidă în respectarea normelor limbii literare actuale, la toate nivelurile: ortoepic, ortografic şi de punctuație, morfosintactic, lexical-semantic şi stilistic-textual.

- ***Hipercorectitudinea*** *(hiperurbanismul)* se manifestă prin modificări fonetice, grafice sau flexionare determinate de false analogii cu serii de cuvinte împrumutate dintr-o anumită limbă (hiperfranțuzismele, hipergermanismele etc.).
- ***Abateri frecvente:*** anacolutul (discontinuitate sintactică generată de suspendarea unei construcții inițiale continuate cu o construcție diferită), dezacordul sau alt tip de greşeală sintactică (solecismul).
- ***Abateri expresive, cu funcții stilistice:*** licențele poetice sunt mărci ale unui registru stilistic (popular, regional, oral etc.) sau sunt determinate de constrângeri formale, prozodice.

c. PRECIZIA vizează coeziunea textului, realizată prin selectarea mijloacelor lingvistice adecvate pentru exprimarea cu acuratețe a ideilor sau a sentimentelor.

- ***Supralicitarea preciziei*** poate conduce la indeterminare contextuală a unor idei / concepte, la enunțuri incomplete.
- ***Lipsa preciziei*** are ca rezultat prolixitatea (enunțuri complicate, cu reluări sau divagații care pierd din vedere ideea centrală) ori digresiunea (devierea discursului de la ideile principale înlocuite cu idei derivate, fără relevanță).
- ***Abateri expresive, cu funcții stilistice:*** limbajul prolix poate avea rol în caracterizarea personajelor iar digresiuni care iau forma construcțiilor incidente sau a notațiilor parantetice pot avea rol stilistic.

d. PROPRIETATEA constă în realizarea concordanței dintre conținut şi expresie, dintre scopul comunicării şi intențiile emițătorului prin selectarea celor mai potrivite mijloacele lingvistice (cuvinte, sensuri, forme, structuri).

- ***Caracterul impropriu*** al termenilor, al sintagmelor sau al construcțiilor sintactice determină întrebuințarea nepotrivită într-un context dat a unui cuvânt dintr-o serie sinonimică, a unor expresii / sintagme sau a unor construcții inadecvate, specifice altui stil funcțional sau altui registru stilistic.
- ***Abateri expresive, cu funcții stilistice:*** în textul literar, folosirea unor cuvinte / sintagme „improprii” într-un anumit context determină un transfer de sens care le conferă valoare metaforică / metonimică etc.; amestecul variantelor funcționale determină variația stilistică relevantă pentru literatura postmodernistă, de exemplu.

e. PURITATEA are în vedere corectitudinea ideomatică realizată prin utilizarea mijloacelor lingvistice admise de limba literară, consacrate prin uz / prin tradiție literară.

- ***Absența purității*** generează erori fonetice: proteza (adăugarea unui sunet inițial: *alămâi, a scoborî*), afereza (elidarea unui sunet inițial sau a unei silabe: *'coperiş, 'feştanie*), epenteza (inserarea unui sunet în interiorul cuvântului: *indentitate*), sincopa (dispariția unui sunet median: *deli'cvent*) etc. La nivel lexical, lipsa purității se manifestă prin utilizarea unor cuvinte

insuficient cunoscute (arhaisme, argotisme, neologisme) care produc blocaje în comunicare.

- ***Abateri expresive, cu funcţii stilistice:*** în comunicarea artistică, categoriile lexicale istorico-sociale au valoare expresivă, marcând diverse registre stilistice (arhaic, argotic, popular, cult etc.).

- **Calităţi particulare ale stilului:** ***concizia, cursivitatea, oralitatea, armonia*** *etc.*

  a. CONCIZIA vizează o maximă concentrare a discursului realizată prin selectarea mijloacelor lingvistice strict necesare exprimării ideilor sau sentimentelor. Este definitorie pentru discursul (oral sau scris) care ilustrează stilul ştiinţific, stilul oficial-administrativ şi, frecvent, stilul publicistic.

  - **Mărci lingvistice:** prezenţa unor enunţuri eliptice, a formelor lexicale şi gramaticale sintetice în locul celor analitice.

  b. CURSIVITATEA are în vedere fluenţa comunicării, realizată prin succesiunea logică a ideilor şi prin înlănţuirea secvenţelor / a unităţilor formale care compun discursul. Această calitate particulară poate fi identificată în diverse texte de tip argumentativ, demonstrativ sau informativ, în dialoguri (orale sau scrise, inclusiv în dialogul dramatic) în opere literare de formulă clasică / tradiţională etc., caracterizate prin coeziune la nivel sintactic şi coerenţă în plan semantic.

  - **Mărci textuale:** prezenţa conectorilor[5], a recurenţei de tip anaforic[6] sau cataforic[7], utilizarea parafrazei, a paralelismului.

  c. ORALITATEA constă în preluarea unor forme fonetice şi lexico-gramaticale, în utilizarea unor procedee discursive şi expresive specifice limbii vorbite într-o anumită zonă lingvistică / într-un anumit mediu social. Este o calitate particulară a discursului colocvial; este definitorie pentru registrul stilistic utilizat de scriitorii care creează iluzia autenticităţii prin selectarea şi stilizarea variantelor vorbite ale limbii.

  - **Mărci lingvistice:** utilizarea frecventă a discursului direct / indirect liber, marcat subiectiv şi afectiv prin interjecţii, formule de adresare, exclamaţii, interogaţii, pauze expresive etc.; prezenţa formelor sau a structurilor familiare, populare sau regionale: <u>forme fonetice neliterare</u> (elidarea, adăugarea sau modificarea unor sunete; regionalisme fonetice etc.), <u>forme lexicale specifice</u> (termeni familiari, expresii şi locuţiuni populare, regionalisme, forme argotice etc.), <u>forme gramaticale</u> (viitorul colocvial,

---

[5] **conector –** cuvânt sau sintagmă cu rol joncţional (conjuncţii, adverbe) care asigură o legătură formală, logică şi semantică între segmentele unui text.

[6] **anafóra textuală** – procedeu / mijloc de asigurare a coerenţei textului prin reluarea unui cuvânt / cuvinte tematice la începutul unor segmente textuale; termen *anaforic* – cuvânt care reia o informaţie sau care este reluat la începutul unor secvenţe textuale.

[7] **catafóra textuală** – mijloc de asigurare a coerenţei textului prin anticiparea unui cuvânt / a unor cuvinte; termenii cataforici sunt, de obicei, pronume sau adverbe deictice care preced substantivul-referent.

predominanța coordonării copulative, „şi” narativ, topică afectivă, greşeli de exprimare – dezacord, anacolut etc.).

d. ARMONIA vizează acordul perfect al unităților compoziționale care alcătuiesc textul. Se realizează prin echilibrul părților / al secvențelor, prin fluență discursivă, prin coerență stilistică.

- **Mărci textuale:** principiul simetriei în structurarea textului (paralelism sintactic / narativ, circularitate, laitmotiv, refren etc.), prezența unor construcții sintactice recurente, a unor toposuri; în poezie, armonia se realizează şi prin cadență, ritm, rimă.

• **Calități particulare ale stilului beletristic; caracteristici ale limbajului artistic:** ***ambiguitatea, expresivitatea, eufonia, sugestia, variația stilistică*** etc.

a. AMBIGUITATEA denotă caracterul „deschis” al spațiului semantic al discursului, valorificarea valențelor de semnificare multiplă ale unui cuvânt sau ale unei sintagme, ale unui enunț sau ale întregului text; este o trăsătură definitorie a limbajului artistic, fiind însă prezentă, circumstanțial, şi în celelalte limbaje marcate subiectiv. O consecință a ambiguității în textele literare este multiplicarea nivelurilor de semnificare şi a codurilor culturale sau individuale de interpretare: „Deschiderea sau ambiguitatea fundamentală a oricărui text literar (mai ales când este relevată printr-un act de relectură) dă criticilor posibilitatea să propună interpretări total competitive ale aceluiaşi text.” (Matei Călinescu, *A citi, a reciti*). Eminesciana *Odă (în metru antic)*, de exemplu, este interpretată ca „elegie de dragoste” (Dimitrie Popovici), ca artă poetică („un cântec de laudă adus ideii de geniu poetic” – Perpessicius) şi ca elegie existențială, de către Ioana Em. Petrescu care o numeşte „rugăciune de mântuire a celui care nu mai păstrează nicio caracteristică romantică de erou sau de poet, a celui care reprezintă, pur şi simplu o imagine, prin nimic excepțională, a condiției umane”.

Mecanismele de producere a ambiguității, mai frecvente în creațiile poetice, pot acționa la mai multe niveluri de structurare a textului:

- La nivelul **opțiunii estetice** a scriitorului: simbolismul, ermetismul, intertextualitatea[8] etc. cultivă deliberat ambiguitatea, amplificând „plurivocitatea” specifică tuturor creațiilor artistice. „Această plurivocitate este caracteristică textului considerat ca totalitate, ea deschide o pluralitate de lecturi şi construcții” (Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*).
- La nivelul **constituirii viziunii artistice**: referința culturală (simboluri, reprezentări, concepte etc. din domenii diverse ale culturii: *Arhimede şi soldatul* de Radu Stanca, *Către Galateea* de Nichita Stănescu etc.) sau indeterminarea referentului ficțional generează ambiguitatea, având drept

[8] **intertextualitate** – procedeu prin care se inserează într-un text un enunț / o secvență dintr-un alt text (îndeobşte cunoscut), fără marcarea grafică a citatului; în sens larg, desemnează relația pe care fiecare text o stabileşte cu texte preexistente, pe care le remodelează, absorbindu-le în propriul discurs.

consecință un „cumul tematic” (în poezia *Evocare* de Nichita Stănescu – *Ea era frumoasă ca umbra unui gând / Între ape, numai ea era pământ* –, pronumele *ea* poate conota iubita, iubirea, amintirea iubirii, poezia, tinerețea, viața etc., ceea ce determină suprapunerea temelor: tema iubirii şi tema creației, a existenței umane / a vârstelor).

- La nivelul **configurării imaginarului poetic**, utilizarea unor tehnici sau procedee artistice, precum tehnica sugestiei, a corespondențelor sau a simbolurilor plurisemnificative favorizează deschiderea „lumii semantice” a operei literare spre sensuri contextuale multiple (simbolul *plumbului* sau simbolurile cromatice în poezia bacoviană, de pildă).
- În sfera **lexicului poetic**: selectarea unor cuvinte polisemantice, instituirea unor jocuri de cuvinte (generate de fenomenul omonimiei, mai ales), multiplicarea sensurilor conotative, transferul de sens, „deconstruirea” locuțiunilor, inovații lexicale, metalimbaj[9] etc. contribuie la crearea ambiguității (de exemplu, poezia *Frunză verde de albastru* de Nichita Stănescu).
- Palierul **sintaxei poetice** are ca resurse de producere a ambiguității topica afectivă, dislocările sintactice, indeterminarea relațiilor sintactice, enunțurile eliptice, ermetismul sintactic (I. Barbu, *Timbru, Joc secund*).
- **Stratul morfologic** induce ambiguitatea prin utilizarea exclusivă a structurilor nominale (ca în prima strofă din *Joc secund* de I. Barbu), prin prezența *proformelor*[10] (mai ales a pronumelui, în absența unui substantiv care să-i atribuie un conținut noțional precis: *El începe cu sine şi sfârşeşte cu sine. / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă* – Nichita Stănescu, *Elegia întâia*), prin schimbarea clasei morfologice (*Saturn centurat în aparte, / Uran ca un tiv, / Neptun aditiv* – Ion Barbu, *Paznicii*) etc.
- La **nivel stilistic**, prezența unor alegorii, metonimii sau metafore absolute / totale (metafore “închise”, construite în absența unei comparații implicite, ale căror semnificații nu pot fi decât aproximate în contextul stilistic) poate genera ambiguitatea (Ion Barbu, *Timbru*: *Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Şi unda logodită sub cer vor spune – cum?*).

b. EXPRESIVITATEA are ca premisă dimensiunea reflexivă a limbii, denotând capacitatea limbajului de a reflecta, direct sau indirect, o realitate individuală, un relief psihologic, un conținut sufletesc, adică „fondul subiectiv al vorbitorului” (Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului şi problema stilului*); majoritatea comunicărilor verbale (excepția este reprezentată de textele

---

[9] **metalimbaj** – „Sistem lingvistic cu care se descriu şi se analizează entitățile şi structura unei limbi (naturale).” (*NODEX)*

[10] **pro-forme –** părți de vorbire al căror referent nu poate fi precizat decât prin raportare la contextul lingvistic, la o „sursă referențială”; au valoare de *pro-forme* pronumele şi adjectivele pronominale, adverbe deictice de loc sau de timp, numerale cu valoare substantivală

ştiinţifice şi de cele oficial-administrative standardizate) are un coeficient de expresivitate spontană ori deliberată („Distingem în faptele de limbă un nucleu al comunicării şi o zonă înconjurătoare a expresivităţii individuale” – T. Vianu, *Cercetarea stilului*). În cazul comunicării artistice, se manifestă nu numai la nivelul expresiei (ca în cazul discursului nonartistic), ci şi la nivel semantic, fiind activată de funcţia poetică a limbajului. ***Expresivitatea estetică*** este definită de către Dumitru Irimia drept capacitatea textului literar „de a construi şi revela universul specific de sensuri artistice şi, concomitent, de a declanşa starea estetică.” (*Introducere în stilistică*).

- **Resursele expresivităţii** se situează în zona inovaţiei stilistice, în care selectarea cuvintelor (dimensiunea paradigmatică) şi combinarea lor în enunţ (planul sintagmatic) sunt determinate de raţiuni artistice, de componenta imaginativ-creativă şi afectivă care definesc personalitatea scriitorului (acelaşi simbol cosmogonic – vârtejul apelor primordiale – este numit de Eminescu *cuibar rotind de ape* iar de Nichita Stănescu *cerc de-a-dura, / când mai larg, când mai aproape / ca o strângere de ape*, de exemplu).
- **Indici textuali** ai expresivităţii sunt: asocieri neaşteptate de cuvinte, atipice în raport cu limbajul comun, modificări semantice induse prin contextul stilistic (sensuri conotative, contaminări, transfer de sens, ambiguizare, cumul intertextual etc.), construcţii topice neobişnuite, semnificarea elementelor grafice sau de punctuaţie (aşezare în pagină, pauze tipografice, puncte de suspensie, majuscule etc.), prezenţa imaginilor artistice, a simbolurilor, a figurilor de stil „purtătoare de numeroase valori expresive” (T. Vianu).

c. EUFONIA se manifestă la nivelul fonetic al discursului, prin crearea unor valori acustice superioare, cu rol în realizarea dimensiunii emoţionale a limbajului. Efectul muzical obţinut prin repetarea unor sunete ori prin combinarea sugestivă a cuvintelor în enunţ creează tonalitatea dominantă, timbrul specific, adecvat ideii. Această calitate particulară a stilului este valorificată intensiv prin tiparul melodic al textului poetic în care rezonanţa metrului, a ritmului şi rimei se adaugă figurilor de sunet. „Lexicul poetic, sintaxa poetică şi eufonia sunt cele trei secţiuni care epuizează problemele stilisticii poetice” (Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii*).

- **Mărci textuale**: prezenţa figurilor de sunet şi a unor modificări fonetice (numite de teoreticienii *Grupului* μ metaplasme: asonanţa, aliteraţia, onomatopeea bazate pe armonii imitative; afereza, epenteza etc.), valorificarea simbolismului fonetic (cuvântul „plumb”, de exemplu), a unor procedee specifice muzicii (tehnica refrenului), a unor „factori de temporalitate muzicală” (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*), a resurselor prozodice (măsură, ritm, rimă, rimă interioară); **în proză**, eufonia este generată de imagini auditive, de armonii imitative, de recurenţe şi gradaţii retorice, de cadenţe ritmice ale frazei (sintaxa ritmică este specifică *prozei*

oratorice religioase, prozei ritmice, poemelor în proză), de selectarea materialului verbal pe principii ale eufoniei.

- **Elementele paraverbale** – accentele, intonația, ritmul, pauzele – contribuie şi ele la crearea unor sonorități armonioase sau contrapunctice, dizarmonice, în acord cu lumea semantică a textului.
- „Eufonia – afirmă criticul Gheorghe Crăciun – este o calitate cu precădere clasică şi clasicistă [...]; **poezia modernă** preferă, dimpotrivă, să-şi producă efectele apelând la elementele disonante, stridente, amuzicale ale limbajului.” (*Introducere în teoria literaturii*).

d. SUGESTIA este calitatea particulară a stilului care constă în valorificarea resurselor lingvistice de semnificare implicită, de exprimare aluzivă prin care ideea nu se oferă direct cunoaşterii raționale, ci intuiției, imaginației şi sensibilității.

- **Modalități lingvistice de realizare**: frecvența cuvintelor polisemantice şi a sensurilor conotative, recurența unor cuvinte / sintagme-cheie (laitmotivul, refrenul sau titlul care poate sugera tema, dominanta afectivă, caracterul evocativ etc.); enunțuri eliptice, întrerupte, suspendate; prezența unor elemente paratextuale (subtitlu, motto, dedicație) sau metatextuale (puncte de suspensie) etc.
- **Modalități stilistice**: prezența simbolurilor multisemnificative, a unor imagini artistice neconvenționale, cu semnificații echivoce, prezența metaforelor totale / închise, a unor analogii, alegorii etc.

e. VARIAȚIA STILISTICĂ rezidă în asocierea a două sau mai multe registre stilistice; schimbarea bruscă (*anticlimaxul*) ori alternanța contrapunctică a registrelor este o caracteristică a modernismului şi postmodernismului, semnalând scindarea în „voci”, alteritatea, ruptura de nivel sau parodia, pastişa, intertextualitatea.

- **Mărci**: indici textuali – de nivel fonetic, lexico-gramatical sau stilistic – ai mai multor registre stilistice.

6. STILURILE FUNCȚIONALE

- **Stilurile funcționale / limbajele funcționale** sunt variante specializate ale limbii literare, supraindividuale, care asigură comunicarea în sfere de activitate specifice. În mod tradițional, în limba română sunt definite şapte stiluri funcționale: **oficial (juridico-administrativ), tehnico-ştiințific, publicistic, colocvial, beletristic, oratoric** şi epistolar. Modelul reductiv al stilurilor funcționale asimilează stilul oratoric celui juridico-administrativ (pledoariile avocaților, de exemplu), în timp ce stilul epistolar este integrat fie stilului oficial (corespondența oficială), fie celui colocvial (corespondența amicală / familială). Dumitru Irimia (*Introducere în stilistică*) diferențiază, în temeiul unor factori discriminatorii – natura şi finalitatea mesajului, tipul de cunoaştere şi de comunicare – **stilurile colective informale**

(*stilul conversației și stilul epistolar*) de cele cinci **stiluri colective funcționale:** *stilul beletristic, cel științific, stilul publicistic, juridico-administrativ* și *stilul religios*.

I. STILUL OFICIAL / JURIDICO-ADMINISTRATIV

- **Stilul oficial** sau **juridico-administrativ** este instrumentul de comunicare în sfera activităților publice: în domeniul administrativ și în cel economic, în justiție, în spațiul diplomației, al vieții politice, militare etc. Este un stil nonartistic, având ca dominantă funcția informativă.
- **Compuneri specifice scrise** sunt: cererea, adeverința, informarea, raportul, circulara, nota, referatul, procesul-verbal, formulare tipizate, chitanța, bonul; documente legislative, academice, diplomatice, politice, corespondența de afaceri, curriculum vitae, memoriul de activitate, recomandarea, caracterizarea etc.
- **Compuneri orale**: discursul, pledoaria, intervenția, dezbaterile oficiale, negocierile, interviul de angajare, alocuțiunea, toastul etc.
- **CARACTERISTICI**:
  - ✓ Textele redactate în stil oficial și discursurile specifice respectă normele limbii literare și evidențiază toate calitățile generale ale stilului (corectitudine, claritate, concizie, proprietate, puritate).
  - ✓ Se caracterizează prin enunțuri obiective și impersonale, nefiind așadar marcat subiectiv, afectiv ori stilistic.
  - ✓ **Nivelul lexical** se remarcă printr-o terminologie specifică, adecvată fiecărei subcategorii funcționale: administrativă, economică, juridică, politică, militară, academică, diplomatică; cuvintele sunt utilizate cu sensurile denotative, creația lingvistică este eliminată în favoarea stereotipiilor de limbaj, a clișeului lingvistic
  - ✓ **Nivelul sintactic** este caracterizat prin formalizare, prin tipare sintactice oficializate prin uz (formule de adresare, formule introductive / de încheiere etc.: *Subsemnatul,... domiciliat în ..., posesor al cărții de identitate cu seria ..., nr. ..., vă rog a-mi aproba…* etc.), prin frecvența coordonării în frază etc.
  - ✓ **Nivelul morfologic** evidențiază ocurența mare a verbelor / a expresiilor verbale impersonale, frecvența diatezei reflexive și pasive, a modului infinitiv (*vi se comunică..., s-a decis..., a fost estimat..., este necesar a înființa...* etc.), a unor adverbe și locuțiuni adverbiale specifice (*obligatoriu, recomandabil, incompatibil, permis, interzis, efectiv, corespunzător, concomitent, în mod necesar* etc.) sau locuțiuni prepoziționale (*cu privire la, în funcție de, în raport cu, față de, în afară de, în decurs de, în vederea, referitor la, în consens cu, în scopul, în consens cu, în contextul, în calitate de* etc.).
- **Aspecte particulare:**
  - ✓ Textele cu caracter juridic îndeplinesc, pe lângă funcția informativă, și o funcție normativă (stipulează norme legislative pe baza cărora se desfășoară activitatea în domeniile vieții publice, reglementează relațiile dintre persoane juridice și persoane private, prerogativele acestora, drepturi și obligații, recompense și sancțiuni etc.). În cazul acestui tip de texte, emițătorul este o

persoană juridică învestită cu autoritate (instituția abilitată să emită documente legislative într-un domeniu dat) iar mesajul este elaborat în virtutea unui *temei legal*. Destinatarii sunt multipli: instituțiile subordonate obligate să aplice prevederile legale (persoane juridice), receptorul specializat (juristul, persoană fizică), receptori nespecializați care se informează asupra conținutului documentelor legislative. Textele specifice (legi, statute, regulamente, metodologii, proceduri, documente notariale etc.) au o structurare riguroasă: părți, secțiuni, articole, paragrafe, alineate.

- ✓ În cazul discursurilor academice, diplomatice, politice sau al diverselor comunicări ale purtătorilor de cuvânt, funcția informativă este dublată de o funcție persuasivă, iar caracterul impersonal specific stilului oficial poate fi atenuat prin formule personalizate de adresare / de încheiere, prin enunțuri formulate într-o notă personală.
- ✓ Corespondența oficială (diplomatică, de afaceri etc.) este caracterizată printr-un discurs protocolar care poate adopta o tonalitate obiectivă, impersonală sau un ton personalizat, cu elemente subiective (corespondența comercială cu clienții, cu furnizorii, corespondența cu angajații).

II. STILUL ŞTIINȚIFIC / TEHNICO-ŞTIINȚIFIC

- **Stilul ştiințific** realizează comunicarea în domeniul diverselor ştiințe şi în domeniul tehnic, îndeplinind o funcție informativă.
- **Texte specifice** sunt: tratatul, disertația, descrierea ştiințifică, proiectul, sinteza, eseul / studiul critic, referatul, comunicarea scrisă, articolul, prospectul tehnic, nota.
- **Compuneri orale**: comunicări în cadrul unor colocvii / sesiuni ştiințifice (disertație, prelegere, expunere, susținere de proiect etc.), dezbateri ştiințifice, intervenția, prezentări şi demonstrații tehnice etc.
- **CARACTERISTICI**:
  - ✓ Textele ştiințifice sunt nonliterare, ilustrând toate calitățile generale ale stilului; discursul este obiectiv şi impersonal, fără abateri de la normele limbii literare; tipurile de texte specifice sunt cele demonstrative şi argumentative (construite pe baza unor raționamente de tip inductiv, deductiv sau transductiv), informative şi explicative, asertive, polemice etc.
  - ✓ Dezvoltarea componentei informative se realizează printr-un aparat critic complex, verbal sau figurativ: citate, observații, note, adnotări în subsolul paginii sau la sfârşitul capitolului, informații bibliografice, tabele, scheme, modelări iconice, figuri ilustrative etc.
  - ✓ **Nivelul lexical** se caracterizează prin termeni monosemantici ştiințifici sau tehnici, frecvent, neologisme de circulație internațională; apar cuvinte construite cu elemente de compunere savante (prefixoide şi sufixoide), abrevieri şi simboluri specializate. Lexicul este denotativ, lipsit de ambiguitate, sinonimia este redusă, se evită omonimia.
  - ✓ **La nivel sintactic** sunt frecvente construcții şi tehnici argumentative: structuri sintactice de organizare a discursului (*Un prim argument... Un alt argument / În primul rând...În al doilea rând.../ Concluzionând, se poate*

afirma că...), structuri sintactice de argumentare (propoziții subordonate cauzale, condiționale, prezumtiva oratorică etc.), conectori, modalizatori (adverbe de mod, exprimând atitudinea emițătorului) etc.

- ✓ **Nivelul morfologic** evidențiază utilizarea frecventă a verbelor evaluative (*a considera, a aprecia* etc.), a formelor verbale impersonale sau la persoana I plural (pluralul academic / al autorului), a unor conjuncții, prepoziții, adverbe de mod, substantive şi locuțiuni corespunzătoare specifice discursului argumentativ (*deoarece, fiindcă, întrucât, aşadar, prin urmare; sub aspectul, pe fondul, în consecință, în concluzie* etc.).

- **Aspecte particulare:**
  - ✓ Variantele sunt specializate pentru domeniul tehnic şi pentru fiecare domeniu de activitate științifică (metalimbajele proprii fiecărei științe).
  - ✓ Studiile critice / eseurile din sfera științelor literaturii (istoria şi critica literară, estetica şi hermeneutica, literatura comparată etc.) alcătuiesc o categorie aparte de texte științifice. Discursul critic de tip argumentativ, demonstrativ, analitic, comparativ, informativ, etc. operează cu o terminologie specializată, are rigoarea oricărui text științific, dar poate avea ca premise asertiuni, judecăți de valoare, puncte de vedere subiective. De asemenea, discursul este personalizat („Criticul postmodern nu mai vrea să stea în afara discursului său. Refuză să mai folosească persoana a III-a singular sau persoana întâi plural. Scrie cu precădere la persoana întâi singular" – Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*), valorificând resursele expresive ale limbajului (sensuri denotative şi conotative ale cuvintelor, figuri de stil, procedee retorice, variație stilistică etc.).
  - ✓ În cazul textelor cu caracter tehnic (*cartea tehnică* a unor aparate, maşini, utilaje etc., *prospecte* ale unor medicamente, produse alimentare, substanțe chimice etc.), funcția informativă este asociată unei funcții pragmatice / utilitare, iar textul propriu-zis este deseori însoțit de scheme funcționale.

III. STILUL PUBLICISTIC / JURNALISTIC

- **Stilul publicistic** este conex mass-mediei, îndeplinind, în principal, funcția informativă şi funcția persuasivă. Alte funcții care pot fi activate sunt cea educativă (în măsura în care textele specifice dezvoltă orizontul cognitiv, creează sau modifică atitudini, concepții, deprinderi, comportamente civice, sociale sau individuale pozitive), funcția pragmatică, de divertisment etc. Principalul scop al comunicării este mediatizarea unor informații diverse din sfera evenimentelor sociale, politice, economice, culturale, ştiințifice, sportive sau mondene. În acelaşi timp, se urmăreşte crearea unor curente de opinie, influențarea lectorilor.
- **Compuneri scrise specifice** sunt: articolul de presă (editorial, reportaj, cronică, foileton, comentariu, recenzie etc.), interviul publicistic, ştirea, comunicatul, sondajul, anunțul, reclama etc.

- **Forme specifice audiovizualului**: talk-show-ul, masa rotundă, dezbaterea, convorbirea, interviul, grupajul de ştiri, reportajul, cronica, relatarea, anunţul, reclama etc.
- **CARACTERISTICI**:
  - ✓ Majoritatea textelor respectă cele cinci calităţi generale ale stilului şi, implicit, normele limbii literare (abaterile sunt intenţionate, având rol expresiv); dintre calităţile particulare, sunt bine reprezentate concizia, cursivitatea, accesibilitatea şi expresivitatea.
  - ✓ Nu prezintă particularităţi stilistice distinctive, având caracter eterogen; apelează la forme discursive specifice altor stiluri funcţionale şi la o mare varietate a registrelor stilistice, în acord cu tipul de text şi cu tema acestuia, cu scopurile comunicării şi cu intenţiile emiţătorului.
  - ✓ Componenta subiectivă a discursului este explicită (când atitudinea, opţiunile, preferinţele emiţătorului sunt exprimate direct) sau implicită, disimulată sub aparenţa discursului obiectiv (grupajul de ştiri, de exemplu, are aparenţă obiectivă, dar selecţia anumitor ştiri, modul de prezentare, imaginile ilustrative presupun opţiuni subiective).
  - ✓ Componenta persuasivă se realizează prin titluri incitante (sintagme nominale sau enunţuri propoziţionale), menite să capteze atenţia, să sintetizeze informaţia / ideea, prin incipituri şocante (termen specializat: *lead*), prin mijloace extralingvistice sugestive (imagini, caricaturi, scheme, tabele etc.).
  - ✓ **Nivelul lexical** se caracterizează prin bogăţie şi diversitate lingvistică, prin utilizarea variantelor lexicale literare, prin sinonimie (lexicală, sintactică şi stilistică), prin omonimia valorificată în „jocuri” lingvistice; sunt frecvente formulări stereotipe specifice culturii media.
  - ✓ **Nivelul sintactic** este marcat subiectiv prin construcţii retorice (interogaţii şi exclamaţii retorice, gradaţii, enumerări, recurenţă, simetrie sintactică etc.), prin topică afectivă (inversiuni, dislocări, inserţii, digresiuni, formulări eliptice etc.).
  - ✓ **Nivelul morfologic** este caracterizat prin diversitate, fără a avea mărci distinctive În stilul publicistic, se regăsesc multe elemente ale stilului beletristic, structuri şi construcţii inedite, figuri de stil frapante, formule retorice, cuvinte şi sintagme simbol (titluri, maxime, citate, parafraze).
  - ✓ **Nivelul stilistic** evidenţiază o mare libertate în selectarea mijloacelor expresive, a registrelor stilistice. În stilul publicistic, se regăsesc multe elemente ale stilului beletristic, structuri şi construcţii inedite, figuri de stil frapante, formule retorice, cuvinte şi sintagme simbol (titluri, maxime, citate, parafraze).
- **Aspecte particulare:**
  - ✓ O subcategorie cu mărci distinctive este alcătuită din **textele publicitare**, în care predomină funcţia persuasivă activată prin strategii textuale şi extratextuale (publicitatea iconotextuală alătură discursului, imagini; în

reclamele din sfera audiovizualului se adaugă şi sunetul) menite să capteze atenția, să convingă potențialii cumpărători / beneficiari ai serviciilor.

- ✓ Formele specifice – destinate presei publicitare, grupajului de reclame, emisiunilor de teleshopping, afişajului stradal sau de incintă etc. – se încadrează în trei categorii de discurs: textul de prezentare (prezentarea unei cărți, a unui spectacol sau film, a unei expoziții etc.), anunțurile publicitare (fixe / poster, audiovizuale sau anunțuri *online*) şi sloganul publicitar (reclama tipărită, spotul radio, clipul video etc.).
- ✓ Caracteristici ale textelor publicitare: elementele informative combinate cu cele afective, atitudine marcată subiectiv, concizie şi expresivitate maximă pentru a capta interesul, paletă lexicală cu accent pe termenii de culoare (neologisme, cultisme, regionalisme, argotisme, termeni populari sau termeni literar-artistici)etc.
- ✓ Strategii de persuadare utilizate frecvent în textele publicitare:
  - ■ plasarea protagoniştilor comunicării în enunț (*noi, eu* – ofertantul, producătorul / *tu, voi* – receptorul, utilizatorul potențial al produsului / al serviciului);
  - ■ situarea unei informații de mare impact în secvența-incipit;
  - ■ prezența structurilor argumentative: argumente pragmatice, ilustrative (rezultate statistice, clasificări, enumerarea efectelor pozitive, analogii, exemplificări, imagini iconice ale transformărilor / efectelor etc.), argumente ale autorității (opinii ale experților, relatări ale unor celebrități ale momentului ş.a.);
  - ■ utilizarea unor modalități descriptive de reliefare a punctelor forte ale produsului promovat / ale serviciului ofertat;
  - ■ crearea unui scenariu narativ schematic: „Textul publicitar pune în scenă o organizare narativă în care destinatarul este actantul căruia îi lipseşte ceva şi, conştient fiind de aceasta, este determinat să devină *Agentul* unei *Căutări* (satisfacerea, eliminarea *Lipsei*) al cărei *Obiect* de valoare este reprezentat de produsul reclamei" (Patrick Charaudeau, *Limbaj şi discurs. Elemente de semiolingvistică*);
  - ■ apelul la intertextualitate: citarea (*discursul raportat*) sau parafrazarea (*discurs aluziv*) unor texte literare binecunoscute, a unor titluri celebre (cărți, filme, teatru, muzică, pictură etc.), a unor expresii la modă, a unor aforisme, proverbe etc.
  - ■ valorificarea celor mai diverse resurse de semnificare ale cuvintelor şi a relațiilor semantice dintre acestea (denotația şi conotația, polisemia, omonimia, paronimia, antonimia);
  - ■ exploatarea valențelor expresive ale limbajului (figuri de stil, procedee retorice, jocuri de cuvinte etc.).
- ✓ **Textul de prezentare a unei cărți** (*Cuvânt-înainte, Prefață, Argument* al autorului, *Postfață, cronica de carte*) este, de cele mai multe ori, un text de graniță care îmbină dezideratele textului publicitar (strategii persuasive,

accesibilitate etc.) cu elemente specifice unui studiu critic (judecăţi de valoare, limbaj specific *paratextului,* utilizarea unor termeni specializaţi etc.).

IV. STILUL COLOCVIAL / FAMILIAR

- **Stilul colocvial** îndeplineşte funcţia de comunicare în circumstanţele vieţii cotidiene, în sfera relaţiilor particulare. Scopurile actului de comunicare sunt multiple: informativ, persuasiv, educativ, pragmatic, ludic, relaţionare socială, delectare, manifestare a unor trăiri afective etc.
- Funcţiile comunicării mai accentuate în actul vorbirii şi al scrierii colocviale sunt funcţia informativă (orientată spre referentul real sau spre irealitatea visului, a reprezentării anticipative etc.), cea emotivă (focalizată asupra emiţătorului) şi cea conativă (centrată pe receptorul mesajului); celelalte funcţii se activează în mai mică măsură.
- **Compunerile scrise** în stilul colocvial sunt de tip epistolar (corespondenţa particulară: scrisoarea familială / amicală, cartea poştală, telegrama, invitaţia, felicitarea, biletul) sau memorialistic (amintirile, memoriile), de tip reflexiv (jurnalul, notiţa) ori gnomic (cugetări).
- În sfera **comunicării orale**, stilul colocvial se foloseşte în conversaţia particulară, uzuală – dialog / monolog cotidian: relatarea orală, povestirea / descrierea orală, conversaţie telefonică, dezbateri spontane, urări, felicitări, toasturi, anecdote etc.
- **CARACTERISTICI**:
  - ✓ Este puternic individualizat, având o componentă afectivă accentuată; actul de comunicare cotidiană reliefează gradul de instrucţie, cultura, mediul socioprofesional, trăsături ale personalităţii locutorilor etc.
  - ✓ Discursul are caracter spontan, neelaborat, structuri libere, caracteristici ale oralităţii, lexic variat, natural, nepretenţios, ticuri verbale, mărci ale subiectivităţii, ale implicării afective
  - ✓ Ilustrarea calităţilor generale ale stilului se realizează în grad diferit, în funcţie de factorii situaţiei de comunicare (tip de conversaţie / text, temă, scop, realizare, abilităţi interlocutive, raport între actanţii comunicării etc.). Calităţile particulare cele mai bine reprezentate sunt accesibilitatea, oralitatea, naturaleţea şi expresivitatea.
  - ✓ Raportarea la normele limbii literare este mai liberă, abaterile fiind mai frecvente decât în cazul celorlalte stiluri funcţionale.
  - ✓ **Nivelul fonetic** este caracterizat prin fenomene lingvistice generate de oralitate, de pronunţări populare sau regionale: modificarea unor sunete (regionalisme fonetice: *băiet* [băiat]*, ierea* [era] etc.), permutarea (etimologii populare: *renumeraţie* [remuneraţie]; inversiune simplă: *scluptură*), adăugarea (epenteza: *ierea* [era], *hărăni* [hrăni] etc.), ori suprimarea unor sunete (articolul hotărât, masculin singular, se elidează frecvent).
  - ✓ **Nivelul lexical** dezvoltă preponderent sensurile denotative; este marcat de particularităţi socioprofesionale (elemente de jargon / de argou), locale (regionalisme, termeni din limbajul popular, sau din cel colocvial citadin) şi

individuale (limbaj original versus clişee lingvistice, neologisme versus termeni populari, regionali etc.).

- ✓ **Nivelul sintactic** al conversației uzuale se caracterizează prin topică afectivă, prin frecvența enunțurilor asertive, exclamative, interogative ori imperative, prin enunțuri nominale (inclusiv formulele de adresare şi de salut), prin formulări eliptice etc.; compunerile scrise în stilul colocvial au o sintaxă mai elaborată, iar în cazul textelor epistolare, se actualizează şi structuri sintactice formalizate, convenționale.
- ✓ **Nivelul morfologic** reliefează ocurența mare a persoanei I şi a II-a (la verb, pronume, adjective pronominale), a substantivelor (care desemnează, frecvent, referentul real al discursului), a interjecțiilor etc.
- ✓ **Nivelul stilistic** este structurat de spontaneitatea comunicării, de implicarea afectivă şi de competențele lingvistice ale emițătorului (forme scrise) / ale interlocutorilor (discursul oral); se remarcă libertatea absolută în selectarea mijloacelor expresive (mai frecvent utilizate sunt figurile semantice şi cele de construcție); la nivelul registrului stilistic, particularitățile de limbaj pot ilustra registrul familiar sau solemn, registrul neutru, ironic, ludic, umoristic, gnomic, argotic etc.

- **Aspecte particulare:**
  - ✓ **Jurnalul literar** şi **memoriile** sunt *scrieri de graniță*, texte nonficționale în care stilul colocvial, confesiv se converteşte mai mult sau mai puțin în cel beletristic.

V. STILUL ARTISTIC / BELETRISTIC

- Cel mai complex dintre stilurile funcționale, stilul beletristic, are ca domeniu de manifestare sfera esteticului, realizând o formă specială de comunicare – comunicarea artistică, definită prin funcția poetică (numită şi estetică, stilistică, lirică), prin dubla finalitate (cunoaştere artistică şi delectare estetică), prin convenționalitate (ficționalitate şi literaritate a discursului).
- Textul literar este permisiv în raport cu toate celelalte stiluri funcționale (cele mai diverse tipuri de discurs şi de limbaje specializate sunt „absorbite" în scriitura operei literare) şi cu normele limbii literare (abaterile au rol expresiv).
- Comunicările specifice sunt **scrise** sau **orale** (folclorul literar, spectacolul teatral – formă sincretică a comunicării artistice), diferențiate, prin tradiție, după genuri şi specii literare.
- **CARACTERISTICI**:
  - ✓ Discursul literar este construit pe o pluralitate de convenții estetice: referent ficțional, instanțe ficționale ale comunicării artistice (autor abstract, narator / eul narator, eul liric, *tu*-ul liric, personaje, naratar, lector abstract), limbaj degrevat de funcțiile practice, învestit cu valori estetice, recursul „la imagini ca procedeu de comunicare" (Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*).

- Textul artistic are forţă de sugestie şi expresivitate, se adresează imaginaţiei şi sensibilităţii: „Noi citim opera în forma ei lingvistică, dar realitatea ei este translingvistică” (Adrian Marino, *Structura operei literare*).
- Stilul literaturii culte este caracterizat prin originalitate, prin mărci ale personalităţii şi opţiunilor estetice ale fiecărui scriitor, chiar şi în cazul scriiturii pe care Roland Barthes o numeşte „de grad zero” (*Gradul zero al scriiturii* desemnează stilul neutru / *nonstilul*). În raport cu normele limbii literare, discursul artistic îşi arogă o mare libertate, abaterile fiind transformate într-o sursă de expresivitate (stilul artistic este conceput ca o formă de abatere de la normele comunicării uzuale de către Paul Valéry, Leo Spitzer, Charles Bruneau, Jan Mukařovský etc.).
- Valorifică resursele expresive ale limbajului pe toate nivelurile de producere a semnificaţiei (elemente grafice şi fonetice, lexicul, morfologia şi sintaxa), generând mesaje polivalente.
- **Stratul sonor** constituie o dimensiune esenţială mai ales în creaţiile lirice, în care imaginile auditive, figurile de sunet, metrica versului, ritmul lor şi rima creează eufonia. Fonetismele regionale, populare, arhaice sau cele marcate de oralitate au diverse funcţionalităţi expresive în contextul stilistic.
- **Nivelul lexical** are ca semn distinctiv actul producerii semnificaţiei, care se bazează pe „sinonimie zero” (unui semnificat i se asociază un *anumit* semnificant pentru construirea unei *anumite* semnificaţii minimale: *aramă / cupru,* de exemplu, nu sunt substituibile în contextul stilistic eminescian *codri de aramă*), „polisemie maximă” (semnificaţia fiecărui semn lingvistic este un fascicol de sensuri şi nuanţe semantice) şi pe „caracterul deschis al semnificaţiei” – producerea sensurilor este determinată şi de participarea activă a lectorilor – (apud Dumitru Irimia, op. cit.); limbajul artistic valorifică toate sferele vocabularului, toate variantele spaţio-temporale sau socioprofesionale (arhaisme, regionalisme, argou, jargon, neologisme etc.), selectând mai ales termeni polisemantici care creează ambiguitatea, dezvoltând sensuri conotative, lărgind nemăsurat „câmpul de dor al cuvintelor” (Constantin Noica).
- **Nivelul sintactic** se constituie ca un „spaţiu intern al limbajului” (Gérard Genette, *Figuri*) cu mare putere de semnificare a textului liric în primul rând. Sintaxa poetică reliefează cuvintele-cheie prin structuri topice neobişnuite în limbajul comun, prin inversiuni, inserţii sau dislocări, prin elipse ori „împletiri” inedite de propoziţii. Sintaxa textului narativ îşi construieşte trăsăturile distinctive pe spaţii mai ample, cea mai mare relevanţă având-o incipitul, finalul şi secvenţele textuale care diferenţiază planul sintactic al naratorului de cel al personajelor (construcţii sintactice specifice stilului direct / indirect / indirect liber, de pildă).
- **Nivelul morfologic** este eterogen, nefiind marcat de elemente de specificitate evidente. Categoriile gramaticale şi formele flexionare induc sensuri gramaticale oarecum relevante în raport cu genurile şi cu speciile literare (temporalitatea verbală sau adverbială, categoria persoanelor,

distribuția modurilor etc. sunt relevante în genul epic şi dramatic, de exemplu, în timp ce formele flexionare ale grupului nominal au o relevanță mai mare în sfera liricului etc.). Frecvența anumitor părți de vorbire este variabilă, determinată de rațiuni artistice diverse (stilul individual al scriitorului, opțiuni estetice, raportul inovație-tradiție, gen, specie, temă etc.), iar distribuția acestora este simptomatică numai în contextul stilistic al fiecărei opere literare.

- ✓ **Nivelul stilistic** este cel mai puternic dintre straturile de convertire a comunicării verbale în comunicare artistică, extinzându-şi efectele pe toate celelalte paliere ale textului literar. Figurile de stil sunt cele mai importante mijloace de expresie, dar finalitățile estetice sunt realizate şi prin procedee artistice de construcție şi de semnificare, prin elemente ale viziunii artistice.

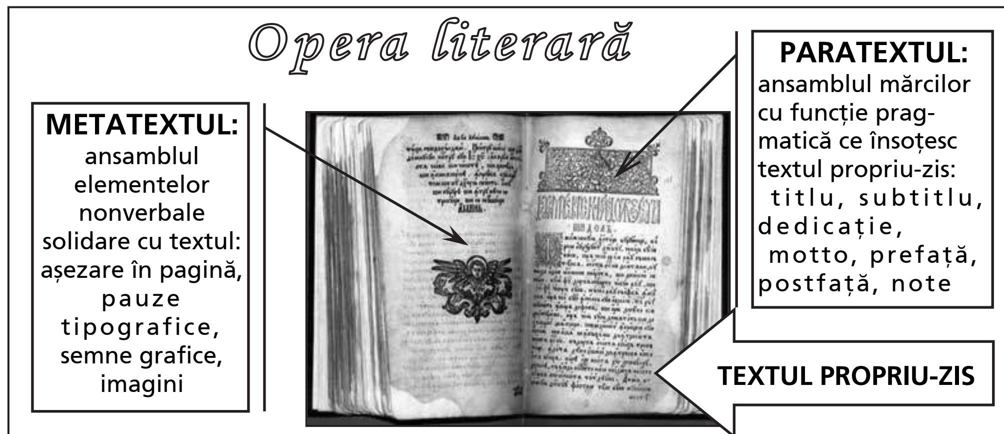
- Stilurile funcționale ale limbii literare moderne – stilul științific, stilul juridic-administrativ, stilul publicistic, cel colocvial (limbajele populare urban şi rural) şi cel beletristic – înlocuiesc mai vechea paradigmă a variantelor stilistic-funcționale (configurată în funcție de criteriul istoric şi cel sociocultural, de criteriul autorității, de cel statistic, al frecvenței etc.) care cuprindea şi *stilul oratoric (religios şi laic)*, *stilul didactic*, *stilul epistolar* sau cel *gnomic*.

II. OPERA LITERARĂ. ELEMENTE DE STRUCTURARE A TEXTULUI ARTISTIC

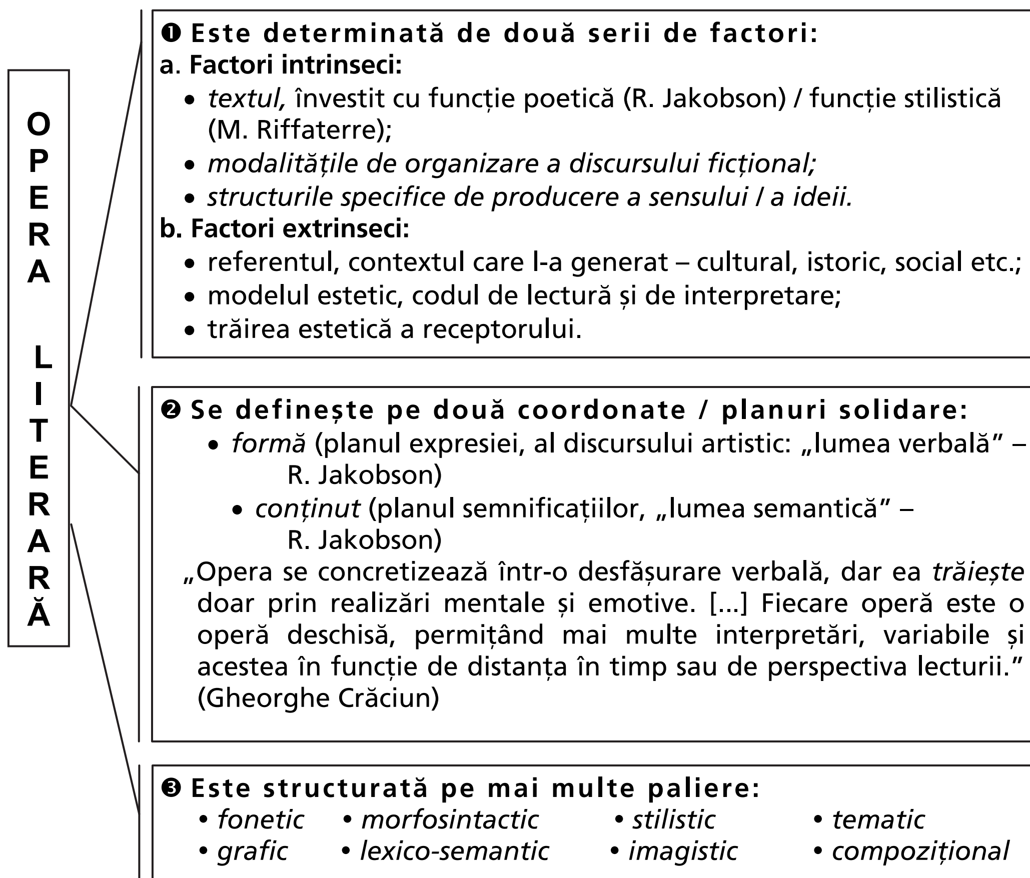
1. OPERA LITERARĂ ȘI COMUNICAREA ARTISTICĂ

- Definită ca sumă de creații lingvistice structurate pe principii estetice, **literatura** este „un domeniu al expresiei personale, al dimensiunii reflexive a limbajului, al ficțiunii", este o artă a cuvântului care „înseamnă selecție a materialului, utilizarea celor mai îndreptățite procedee, compoziție, stil" (Gheorghe Crăciun).
- Actualizarea cuvintelor în discursul artistic determină învestirea lor cu atributul **literarității**, pe care Gérard Genette o defineşte "…ca ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor, pe spațiul îngust, dar vertiginos, care se deschide între două cuvinte cu acelaşi sens, între două sensuri ale aceluiaşi cuvânt: între două limbajuri ale aceluiaşi limbaj." Se naşte astfel **limbajul artistic**, „mijlocul prin care oamenilor li se vorbeşte despre lucruri pe care ei le cunosc, dar nu au cuvinte să le numească" (Robert Frost).
- Raportul dintre **cuvântul artistic** (semnificant) şi referentul real desemnat în limbajul comun („limbajul instrumental" – Gh. Crăciun) se modifică: „Prin acțiunea creativității estetice cuvântul nu mai descrie lumea extraverbală, ci întemeiază o lume semantică" (D. Irimia), dezvoltând sensuri nebănuite, care nu sunt circumscrise nucleului denotativ. „Orice cuvânt poate fi forțat să însemne ceva ce nu conține în semnificația sa potențială, altfel spus, se poate modifica sensul de bază al cuvântului" (B. Tomaşevski).
- Această „**lume semantică**" amplifică funcția de reprezentare obiectuală sau noțională a cuvintelor în spațiul mai amplu al textului artistic, al operei literare.
- Categorie specifică literaturii (populare sau culte), **o p e r a l i t e r a r ă** este o creație artistică organizată ca structură textuală complexă, în care sistemul de semne – organizat în straturi multiple de semnificare – instituie un univers ficțional. Sintagma **opera literară** denumeşte şi totalitatea creațiilor artistice ale unui scriitor.

• **Configurarea operei literare:**



• **Caracteristici ale operei literare:**

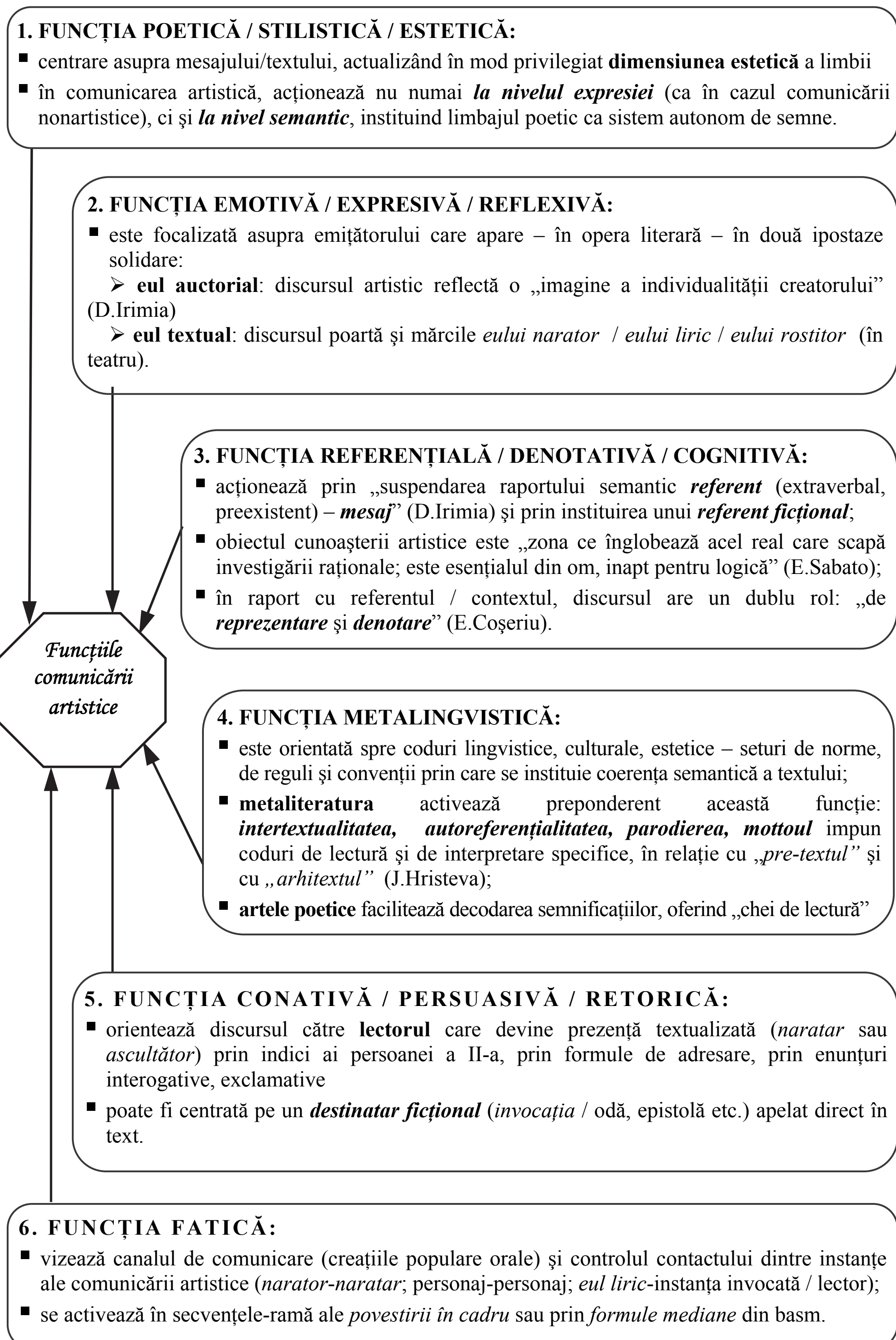


- **Comunicarea artistică** este o formă specifică de transmitere a mesajului artistic de la creator la receptor prin intermediul operei de artă. („În lectura celui mai simplu episod dintr-un roman sunt mereu implicate trei persoane: autorul, lectorul, eroul.” – Michel Butor).
- **Instanțele comunicării artistice** sunt organizate în două serii, una extratextuală şi una intratextuală:

<table>
<tr><th rowspan="2">Tipul comunicării</th><th colspan="4">Instanțe extratextuale: concrete/abstracte</th></tr>
<tr><th colspan="2">emitent</th><th colspan="2">receptor</th></tr>
<tr><td>Instanțele comunicării narative</td><td rowspan="2">AUTOR CONCRET
- creatorul real al operei, „eul empiric“;
- personalitate cu o biografie cunoscută, cu anumite trăsături psihofizice.</td><td rowspan="2">AUTOR ABSTRACT
- creatorul imaginarului artistic, cu o viziune originală despre lume şi om;
- îşi construieşte universul fictional pe baza unor idei şi reprezentări filosofice, a unor principii estetice (W. Booth: „autor implicit“).</td><td rowspan="2">CITITOR CONCRET
- persoana reală cu o identitate socioculturală precisă;
- lectorul real al operei, receptor al universului artistic (M. Corti: „destinatar extern“).</td><td rowspan="2">CITITOR ABSTRACT
- instanță narativă pe care autorul abstract o are în vedere când îşi creează opera;
- destinatarul spre care îşi orientează scriitorul ideile, mesajul;
- lectorul virtual, privit ca funcție, nu ca persoană.</td></tr>
<tr><td>Instanțele comunicării lirice</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Instanțele comunicării dramatice</td><td colspan="4">„principiul dublei enunțări“ (Anne Ubersfeld)</td></tr>
<tr><td colspan="2">În opera dramatică, formă sincretică de artă, seria emitenților se multiplică: autorului dramatic (concret şi abstract) i se adaugă actorul – persoana reală care rosteşte replicile pe scenă – reunind prin interpretarea sa viziunea dramaturgului şi pe cea a regizorului, la care se adaugă modul propriu de a întruchipa personajul, de a juca rolul.</td><td colspan="2">„Principiul dublei enunțări“, specific operei teatrale determină şi o dublă receptare:
- receptorul prim este actorul din scenă spre care este orientat discursul;
- receptorul final este spectatorul din sală: „El este Celălalt al actorului, perpetuul său alocutor, destinatarul jocului său.“ (Anne Ubersfeld)</td></tr>
</table>

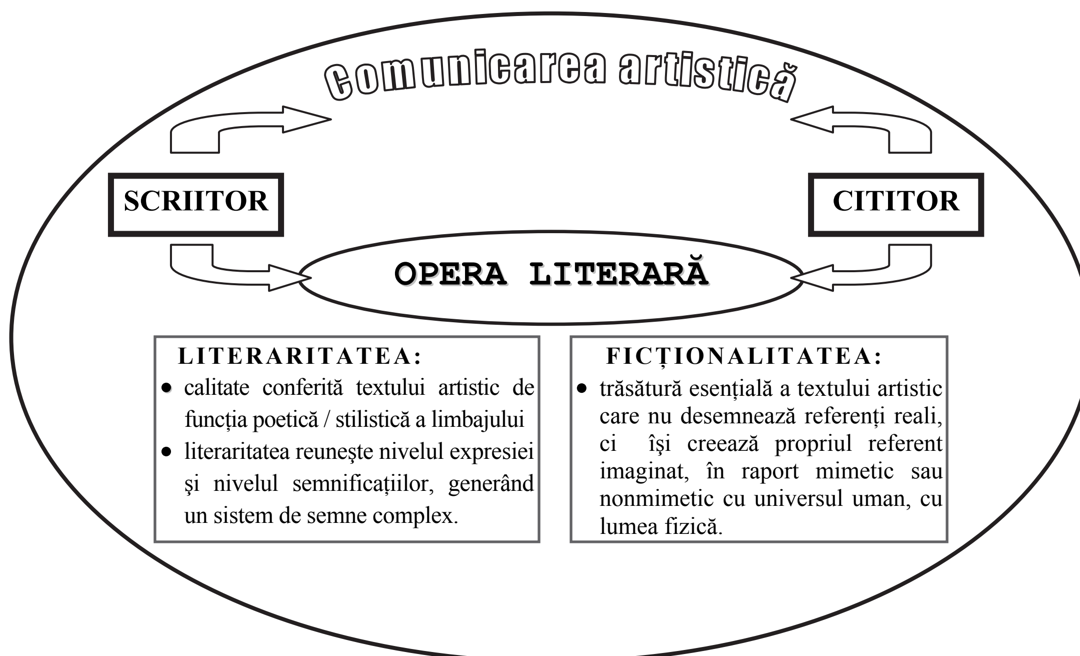
<table>
<tr><td colspan="5">Instanțe intratextuale (ficționale)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Instanțele comunicării narative</td><td>NARATOR
- instanța narativă principală, naratorul este proiecția autorului în text
- emițătorul seriei de evenimente, „vocea“ care narează, subiect al enunțării (Julia Hristeva).</td><td colspan="2">PERSONAJE
- instanțe narative definitorii pentru opera epică
- actanți ai întâm-plărilor narate, prezențe diegetice ficționale, definite ca subiect al enunțurilor (Julia Hristeva)</td><td>NARATAR
- instanță narativă aleatorie, proiecția cititoru-lui în text (tu, voi)
- receptorul căruia i se naratorul adresează;
- tu-ul receptor este o convenție literară.</td></tr>
<tr><td colspan="2">- în narațiunea homodiegetică/ autodiegetică, naratorul este și personaj;
- eul narator este o convenție literară.</td><td colspan="2">- naratorul și naratarul pot fi reuniți prin același indice textual: noi (pronumele poate avea și valoare generică).</td></tr>
<tr><td>Instanțele comunicării lirice</td><td colspan="2">EUL LIRIC
- instanță convențională abstractă prin care poetul se proiectează în text, ca „voce“ a discursului liric (alter ego);
- eul rostitor, în ipostaze diverse.</td><td colspan="2">DESTINATARUL LIRIC
- instanță abstractă sau concretă, textualizată prin formule de adresare și prin indici ai persoanei a II-a;
- tu-ul referențial invocat de eul liric.</td></tr>
<tr><td>Instanțele comunicării dramatice</td><td colspan="4">PERSONAJELE DRAMATICE
- instanțele comunicării teatrale întruchipate scenic de actori, cu funcții multiple:
• emițătorii și receptorii implicați în dialogul dramatic;
• actanți ai evenimentelor prezentate scenic sau relatate în discursul dramatic.</td></tr>
</table>

- **F u n c ț i i l e   c o m u n i c ă r i i   a r t i s t i c e** sunt influențate de finalitatea estetică a literaturii și de procesele receptării și cunoașterii artistice.



1. FUNCȚIA POETICĂ / STILISTICĂ / ESTETICĂ:
centrare asupra mesajului/textului, actualizând în mod privilegiat dimensiunea estetică a limbii
în comunicarea artistică, acționează nu numai la nivelul expresiei (ca în cazul comunicării nonartistice), ci și la nivel semantic, instituind limbajul poetic ca sistem autonom de semne.
2. FUNCȚIA EMOTIVĂ / EXPRESIVĂ / REFLEXIVĂ:
este focalizată asupra emițătorului care apare – în opera literară – în două ipostaze solidare:
eul auctorial: discursul artistic reflectă o „imagine a individualității creatorului" (D.Irimia)
eul textual: discursul poartă și mărcile eului narator / eului liric / eului rostitor (în teatru).
3. FUNCȚIA REFERENȚIALĂ / DENOTATIVĂ / COGNITIVĂ:
acționează prin „suspendarea raportului semantic referent (extraverbal, preexistent) – mesaj" (D.Irimia) și prin instituirea unui referent ficțional;
obiectul cunoașterii artistice este „zona ce înglobează acel real care scapă investigării raționale; este esențialul din om, inapt pentru logică" (E.Sabato);
în raport cu referentul / contextul, discursul are un dublu rol: „de reprezentare și denotare" (E.Coșeriu).
Funcțiile comunicării artistice
4. FUNCȚIA METALINGVISTICĂ:
este orientată spre coduri lingvistice, culturale, estetice – seturi de norme, de reguli și convenții prin care se instituie coerența semantică a textului;
metaliteratura activează preponderent această funcție: intertextualitatea, autoreferențialitatea, parodierea, mottoul impun coduri de lectură și de interpretare specifice, în relație cu „pre-textul" și cu „arhitextul" (J.Hristeva);
artele poetice facilitează decodarea semnificațiilor, oferind „chei de lectură"
5. FUNCȚIA CONATIVĂ / PERSUASIVĂ / RETORICĂ:
orientează discursul către lectorul care devine prezență textualizată (naratar sau ascultător) prin indici ai persoanei a II-a, prin formule de adresare, prin enunțuri interogative, exclamative
poate fi centrată pe un destinatar ficțional (invocația / odă, epistolă etc.) apelat direct în text.
6. FUNCȚIA FATICĂ:
vizează canalul de comunicare (creațiile populare orale) și controlul contactului dintre instanțe ale comunicării artistice (narator-naratar; personaj-personaj; eul liric-instanța invocată / lector);
se activează în secvențele-ramă ale povestirii în cadru sau prin formule mediane din basm.

- Macrostructura verbală a operei artistice este determinată de funcţia definitorie a operei literare: **funcţia poetică** (R. Jakobson) / **funcţia stilistică** (M. Riffaterre). „Funcţia poetică absolutizează mesajul în el însuşi, structura lui verbală primeşte un grad maxim de autonomie” (D. Irimia).
- **Comunicarea artistică** presupune o atitudine participativă a **lectorului** care aplică o grilă particulară de receptare şi interpretare (pragmatică, sociologică, psihologică, psihanalitică, mitică, simbolică, structuralistă, textualistă, comparativistă etc.): „Fenomenul literar nu este numai textul, ci şi cititorul său şi ansamblul de reacţii posibile ale cititorului faţă de text.“ (M. Riffaterre).
- **Codurile** de lectură şi de interpretare sunt influenţate de:
  - **modelele culturale ale epocii** („Fiecare epocă vede în operă acele aspecte care se potrivesc cosmoviziunii sale” afirma Carlos Bausono);
  - **competenţa lingvistică** şi **competenţa culturală** a receptorului.
  - **trăirile estetice** şi „**orizontul de aşteptare**” al lectorului;
- **Receptarea operei literare** se întemeiază pe două convenţii acceptate de „participanţii la *jocul literaturii*” (Paul Cornea): literaritatea şi ficţionalitatea.



- Cele două caracteristici ale operei artistice – **literaritatea şi ficţionalitatea** – generează „lumi semantice” autonome şi un referent ficţional: „Unităţile semantice, propoziţiile şi sistemele de propoziţii se referă la obiecte, construiesc realităţi imaginative, ca, de exemplu, peisaje, interioare, personaje, acţiuni sau idei [...] care există numai în cadrul unor structuri

lingvistice” (Wellek şi Warren, *Teoria literaturii*). Aceste structuri lingvistice se organizează în unități compoziționale coezive, înlănțuite după o logică artistică internă, oglindind individualitatea şi creativitatea scriitorului, principii şi canoane estetice, convenții şi particularități ale genurilor şi speciilor.

2. ELEMENTE DE STRUCTURĂ ȘI DE COMPOZIȚIE ÎN TEXTELE NARATIVE

• Categoriile structurante cele mai generale sunt **genurile** şi **speciile literare**, reunind serii de opere literare caracterizate prin trăsături comune privind modul de raportare a eului creator la realitatea obiectivă a lumii şi la realitatea imaginară a operei, modul specific de organizare textuală, caracteristicile formale ale creației literare. „**Genurile** sunt structuri, în sensul unor moduri unitare de construcție literară; sunt tipuri de creație exprimând atitudinea specifică a eului creator în raport cu universul şi cu opera: eul care se contemplă în actul autoexprimării defineşte genul liric; eul care se autoreflectă pe durata narațiunii (subiective sau obiective) defineşte genul epic; eul ce se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare defineşte genul dramatic-tragic; eul ce se autoreflectă în atitudinile sale critice, ironice, ridicole, genul dramatic-comic.” (Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*). Ca subcategorii ale genului, **speciile** sunt caracterizate prin particularități ale imaginarului artistic şi ale compoziției, prin procedee specifice de structurare a discursului, prin tipare formale (basmul, poeziile cu formă fixă), prin rețele tematice etc.

• **GENUL EPIC** (gr. *epos, epikos;* lat. *epicus – cuvânt, spunere, discurs, povestire*) însumează clase de opere care apelează la narațiune ca mod principal de expunere.

• Conceptul de **NARAȚIUNE** (fr. *narration*, lat. *narratio* înseamnă *povestire*, *istorisire, diegeză*) desemnează un mod de expunere caracteristic genului epic, constând în relatarea, din perspectiva unui (unor) narator(i), a unor întâmplări inspirate din realitate sau imaginare la care participă personaje; prin extensie, numeşte o creație literară care aparține genului epic / text literar epic.

• **Textul epic**, „prezentare mediată a unor evenimente” (E.M. Forster), se structurează pe două niveluri:

1. istoria, fabula, subiectul este stratul evenimentelor povestite, reale (*povestire factuală*) sau ficționale (*povestire de ficțiune*); „universul povestit” (ceea ce se povesteşte) se organizează într-o serie evenimențială în care întâmplările relatate sunt dispuse într-o succesiune temporală (E.M. Forster):

✓ în <u>povestirea factuală</u>, se adaugă şi evenimentele denotate, adică universul citat;

✓ în <u>povestirea de ficțiune</u>, evenimentele sunt o proiecție mentală, imaginară, fără efect de denotare a realului („universul citat” e o aserțiune simulată);

2. istorisire, discurs, enunțare, **fabulație** (modul cum se narează) are în vedere discursul prin care se povestește, structurile textuale, universul povestirii („discursul narativ” – G. Genette), însumând discursul naratorului și discursul personajelor;

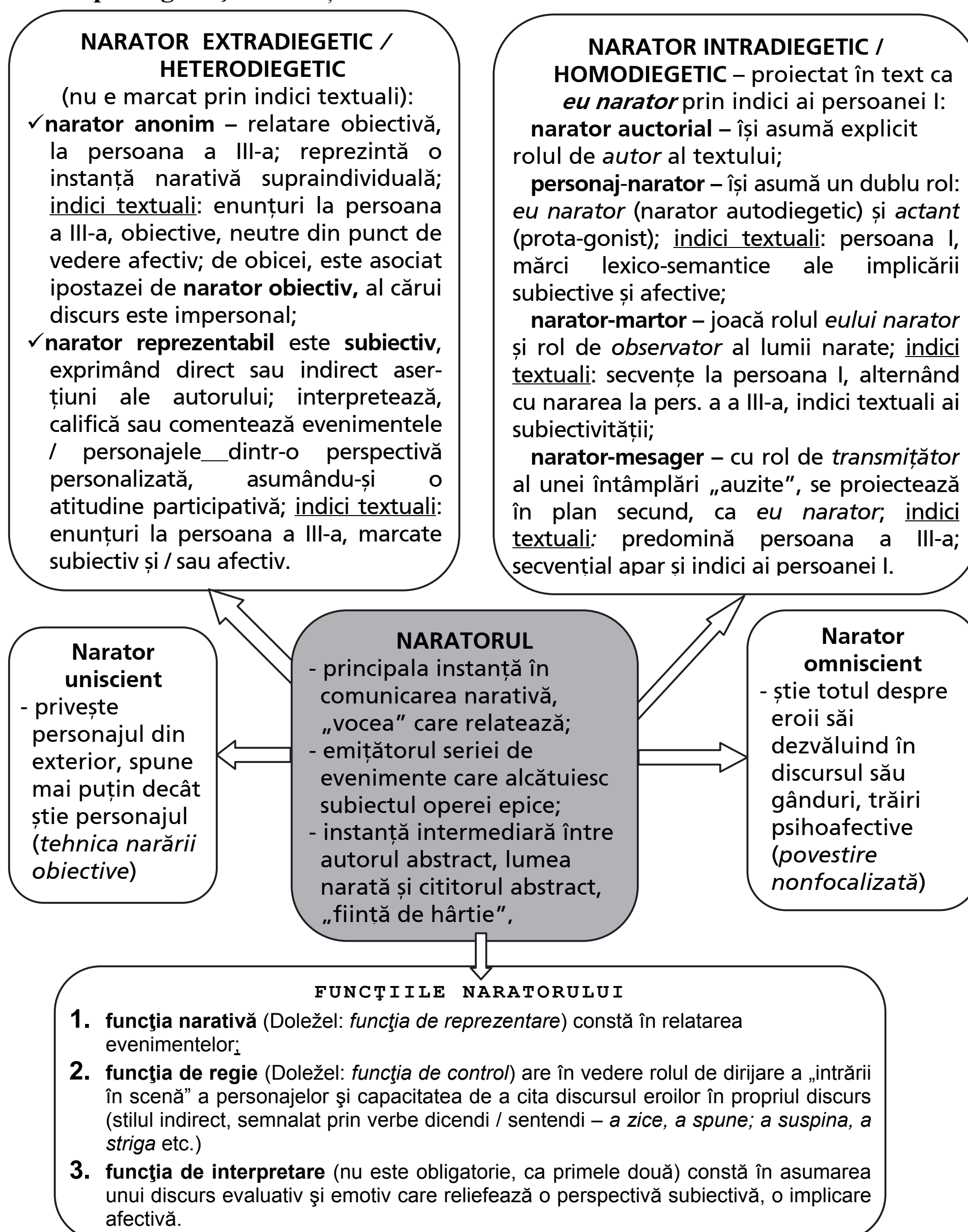
✓ este alcătuit din două straturi stilistice: planul naratorului și planul narațiunii;

✓ în planul narațiunii, subiectul e organizat pe o schemă compozițională clasică (momentele subiectului: *expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant, deznodământul*).

- **Tipologia narațiunii** are în vedere mai multe criterii:
  - criteriul relației dintre realitatea obiectivă și realitatea artistică:
    1. povestirea factuală este o narațiune de evenimente reale (proza memorialistică);
    2. povestirea de ficțiune – narațiune de evenimente fictive – transfigurează realul sau imaginează „lumi posibile” creând un universul epic fictional (proza scurtă, romanele*)*.
  - criteriul tipului de evenimente narate:
    1. narațiune de evenimente exterioare („epicul pur”- A. Marino; „roman de creație”, cum îl numește criticul Garabet Ibrăileanu);
    2. narațiune de evenimente interioare (epicul analitic, proza psihologică, „roman de analiză” – G. Ibrăileanu);
  - criteriul privind relația dintre narator și universul narațiunii:
    1. narațiunea heterodiegetică (*hetero* – diferit, *diegesis* – modul narativ de expunere) este discursul epic în care naratorul se situează în afara universului povestit (narator extradiegetic): nararea se face la persoana a III-a, planul naratorului este diferit de planul narațiunii, naratorul nu se proiectează în discurs prin indici textuali, este narator anonim sau narator reprezentabil, obiectiv sau subiectiv; perspectiva narativă este omniscientă (focalizare zero) sau externă.
    2. narațiunea homodiegetică (*homo* – la fel) numește creația epică în care naratorul se situează în interiorul universului povestit (narator intradiegetic): nararea se face la persoana I, planul naratorului se suprapune planului narațiunii, naratorul se proiectează în discurs prin indici textuali, fiind o prezență concretă în spațiul diegetic (personajul narator poate fi protagonist sau martor al evenimentelor relatate, poate apărea în ipostaza naratorului auctorial ori numai ca mesager care repovestește evenimente auzite); perspectiva narativă este în acest caz internă și puternic marcată subiectiv.
    3. narațiunea supraetajată / polifonică asociază cele două modele diegetice, alternând persoana I narativă (discursul personajului narator) cu persoana a III-a narativă (discursul naratorului extradiegetic), perspectiva narativă internă și cea externă / omniscientă, viziunea subiectivă alternând cu cea obiectivă.
- **Particularitățile compoziției** fiecărui text narativ sunt generate de combinarea factorilor esențiali ai „situației narative”: persoana narativă, perspectiva din care se face nararea și perspectiva temporală, ordinea narativă și modalitățile narative (apud G. Genette).

Persoana narativă este un *construct* specific genului epic, desemnând „o transpunere a categoriei gramaticale a persoanei în structura narației” (*Dicționar de științe ale limbii*). Persoana gramaticală care predomină în redactarea textului este determinată de <u>tipul de narator</u> (lat. *Narrator* – povestitor) pentru care optează scriitorul.

▪ **Tipologia şi funcţiile naratorului:**



II. Perspectiva narativă este un concept prin care se defineşte punctul de vedere al naratorului în raport cu universul diegetic, cu personajele care evoluează în spaţiul ficţiunii artistice. Modelul narativ tradiţional avea ca prezenţă dominantă naratorul omniscient (de la *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, la *Ion* al lui Rebreanu, de exemplu), în timp ce proza modernă optează pentru viziune internă a unui personaj narator (Ştefan Gheorghidiu, eroul lui Camil Petrescu, de pildă), ori pentru focalizarea multiplă, asociind punctele de vedere ale mai multor instanţe narative (narator şi personaje – *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu, *Enigma Otiliei* de George Călinescu, *Moromeţii* de Marin Preda etc. – sau numai personaje, ca în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu). Caracteristicile fiecărui tip de perspectivă narativă (numită şi *viziune narativă* sau *focalizare* – G. Genette) sunt:

① **perspectivă omniscientă** (*focalizare zero* / povestire nonfocalizată):
- naratorul este omniscient (ştie totul despre personajele sale – informaţii biografice, reflecţii interioare, trăiri psihoafective etc.); el descrie, interpretează, motivează trăirile cognitive şi afective / stările de conştiinţă ale personajelor sale
- informaţiile date de către narator depăşesc informaţiile deţinute de fiecare personaj în parte;
- se relatează evenimente exterioare şi interioare, utilizându-se tehnici analitice indirecte (observaţia şi analiza psihologică, retrospecţia etc.);
- destinele eroilor sunt dirijate riguros de către naratorul-demiurg (proza realistă de observaţie socială şi de problematică morală).

② **perspectivă internă** („*din interior” / focalizare internă*):
- naratorul adoptă punctul de vedere al unui personaj-narator sau personaj focalizator („naraţie cu punct de vedere care prezintă o omniscienţă selectivă” – G. Genette);
- realitatea este percepută şi interpretată subiectiv, din punctul de vedere al personajului (*ce vede*, *ce aude*, *ce gândeşte* eroul – perspectiva „avec”);
- se relatează „evenimente” interioare, utilizându-se tehnici analitice directe (autoscopie / introspecţia, monolog interior / confesiune sunt frecvente în proza de analiză psihologică).

③ **perspectiva externă** („*din exterior*” / *focalizare externă*):
- naratorul se situează în perspectiva de observator imparţial, obiectiv al evenimentelor;
- naratorul „ştie” mai puţin decât personajele, surprinzându-i doar comportamentul;
- sunt narate evenimente exterioare; se notează, uneori, reacţiile manifeste ale trăirilor psihoafective, utilizându-se tehnici analitice indirecte (observaţie comportamentală);
- naratorul nu îşi asumă judecăţi de valoare / opinii;
- uneori se textualizează ipostaza unisciență a naratorului printr-un „joc al aproximărilor”, prin supoziţii / ipoteze (proza modernă, „romanul comportamentist”).

④ **pluriperspectivism** / **focalizare multiplă** (variabilă / difuză):
- multiplicarea perspectivelor este generată de proliferarea „vocilor” narative / a *eurilor-narator;*

- trecerea de la un tip de focalizare la altul produce o ruptură de perspectivă (externă→internă) sau o ambiguizare prin transferul de perspectivă (punctul de vedere al naratorului este înlocuit de perspectiva unui personaj focalizator, chiar dacă discursul nu-şi modifică indicii – discurs rămâne al naratorului, dar punctul de vedere este al personajului);
- se combină, în formule diverse, perspective convergente/ complementare/ divergente, rezultanta fiind o perspectivă difuză care relativizează eroii şi lumea lor „de hârtie".

III. Perspectivele temporale care structurează textul narativ sunt determinate de relația instituită între timpul narat (durata fictională a evenimentelor care alcătuiesc trama) şi timpul narării, al istorisirii. Ca element constitutiv specific discursului epic, temporalitatea generează trei modele narative principale, din combinarea cărora rezultă mai multe formule narative (*narațiunea în ramă*, *povestirea în povestire, jurnalul comentat* etc.):

① **Narațiunea ulterioară**, în care evenimentele sunt relatate din perspectiva faptelor petrecute deja, orientează axa temporală spre trecut (momentul narării este situat după timpul istorisit); naratorul şi receptorul se situează psihic în durata trecută a evenimentelor. Sunt frecvente **timpurile verbale trecute** (imperfect, perfect simplu sau compus, mai-mult-ca-perfectul): *Era începutul verii. Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp.*(M. Preda, *Moromeții*)

② **Narațiunea simultană** anulează hotarul dintre timpul narațiunii, timpul narării şi timpul lecturării: momentul narării pare simultan cu timpul desfăşurării întâmplărilor, iar naratorul pare a istorisi faptele pe măsură ce ele se desfăşoară. Prin actul comunicării la prezent, timpul narațiunii este adus în timpul cititorului. Ca timp narativ este predominant **prezentul**: *Dicomesienii revin a doua zi şi invadează insula. [...] Caii se sperie de foc şi fug*... (Ştefan Bănulescu, *Cartea milionarului*)

③ **Narațiunea anterioară** este utilizată pe spații mai reduse, fiindcă momentul istorisirii anticipează timpul unor evenimente neîntâmplate încă, proiectate ipotetic în viitor; prin comunicarea narativă anterioară, timpul narațiunii şi cel al receptării se deschid spre o durată potențială, a unor evenimente posibile, axa temporală fiind orientată spre viitor; narațiunea de tip „predictiv" există doar ca experiment, în mod obişnuit, prozatorii recurgând la secvențe narative de tip „profeție" (Tzetan Todorov) inserate în narațiunea anterioară ori simultană. Modurile şi timpurile verbale frecvent utilizate sunt: **indicativ viitor**/ **prezumtiv, conjunctiv, condițional** cu valoarea viitorului / **prezentul oniric** (ca viziune): *După vreo zece metri veți merge şi mai repede, cuprins de anxietate; nu se zăreşte ieşirea. Şi în sfârşit veți sta pe loc puțin obosit, într-o penumbră roşiatică, pătruns de aerul rece care trece de nu-se-ştie-unde-spre-nu-se-ştie-unde. Evident, nu se va mai zări nici intrarea"* (Ioan Petru Culianu, *Impas*).

④ **Narațiunea intercalată** combină modelele primare, între secvențele narative existând diferențe de perspectivă temporală; formulele narative generate astfel

sunt variate (*povestiri în sertar, povestirea în povestire, povestiri în ramă, jurnal comentat, roman epistolar* etc.)

IV. Ordinea narativă se referă la construcția narațiunii, la modelul diegetic în care secvențele narative, pauzele descriptive sau explicative, secvențele dialogate ori monologurile se înlănțuie, alternează, sunt inserate sau juxtapuse etc. Modelele diegetice principale sunt:

① **Narațiunea cronologică** este modelul primar al eposului, structurat pe principiul cronologic: episoadele / secvențele narative / întâmplările se succed linear pe axa temporală, în cronologie directă sau, mai rar, în cronologie inversă. La nivelul discursului, modelul este marcat prin prezența unor sintagme temporale care exprimă semantic ideea de succesiune a evenimentelor în timp: *A doua zi, Felix…[...] În ziua următoare, Felix…[...] Pe la începutul lunii august [...]. Când, pe toamnă, târziu, Felix [...]. În martie, Felix [...]. Pe la sfârşitul lui septembrie...* (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*).

② **Narația sincronă** tinde să exprime în episoade narative care se succed acțiuni simultane, durate evenimențiale paralele. Caracterul simultan al întâmplărilor este semnalat prin secvențe lingvistice precum *în tot timpul acesta, în acelaşi timp / moment…* etc.: *S-a rupt din locul său de sus, /Pierind mai multe zile. // În vremea asta Cătălin* (M. Eminescu, *Luceafărul).*

③ **Narațiuni paralele / contrapunctice** sunt frecvente în proza romantică şi în cea modernistă, fiind caracterizate prin alternanța unor secvențe / episoade din planuri narative diferite (alternanța *real / ireal,* de exemplu, în proza fantastică); alte modele diegetice alternează două paliere temporale (timp real, obiectiv / durată interioară, subiectivă). La nivelul discursului este frecventă absența conectorilor; se utilizează timpuri verbale diferite (eventual, contrastive: prezent / perfect compus, de exemplu).

④ **Narațiunea discontinuă** reprezintă un tipar narativ modern, sugerând lipsa de sens, de coerență a lumii sau „dez-ordinea" memoriei involuntare, prin suspendarea deliberată a ordinii temporale. Episoadele narative actualizează, aleatoriu, momente care nu se succed cronologic sau se realizează prin **acronii**[11] de tipul ***analepsei***[12] (amânare, relatare ulterioară a unui eveniment-cauză / eveniment anterior), al ***prolepsei*** (anticipări), prin **elipse temporale** (suprimarea unor durate intermediare între evenimente), ori prin **fragmentarismul discursului**.

V. Modalitățile / modurile narative constituie un element fundamental al structurii epice, vizând organizarea informației narative ca discurs: principii şi tehnici narative, procedee de organizare a incipitului şi a finalului, a episoadelor narative (narație prin *relatare*), a secvențelor dialogate sau monologate (narație

---

[11] **acronie** – „formă de discordanță temporală între secvența evenimentelor (reale sau fictive) povestite şi ordinea includerii lor în text" (*Dicționar de ştiințe ale limbii*).

[12] **Analepsă**: narația retrospectivă este un tipar narativ frecvent în povestire sau în romanul psihologic, structurat pe principiul memoriei involuntare.

prin *reprezentare*), a secvenţelor rezumative ori a pauzelor descriptive, ritmul narativ etc. Modalităţile narative includ şi *vocile narative,* construcţia personajelor, modul de redare a discursului eroilor (*stil direct, indirect, indirect liber*), registre stilistice etc.

① **Principiile compoziţionale** organizează macrostructurile textului, conferindu-i coeziune, coerenţă, logică artistică, în timp ce **tehnicile narative** sunt proceduri de organizare textuală la nivelul unităţilor compoziţionale. Astfel, ca în romanul *Ion,* al lui Liviu Rebreanu, **principiul cronologic** se materializează prin tehnica înlănţuirii (modalitate narativă de a construi subiectul prin succesiunea lineară a episoadelor ordonate cronologic) şi prin tehnica alternanţei (modalitate narativă de a relata acţiuni / evenimente care se petrec simultan, în planuri diferite în secvenţe alăturate pe axa temporală). În proza clasică acest principiu se asociază frecvent cu **principiul simetriei** şi cu cel **al circularităţii** (analogia planurilor / a episoadelor narative; recurenţa motivului / temei / secvenţei din incipit în finalul textului generează modelul *operei închise*, echivalate de Rebreanu cu un „corp sferoid"). Principiul modern **al memoriei afective** (aplicat de Camil Petrescu în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) devine operant prin tehnica inserţiei şi tehnica flashbackului (modalităţi narative prin care este suspendat «prezentul» naraţiunii principale spre a intercala o naraţiune secundară / o întâmplare rememorată). Modern este şi **principiul paralelismului epic** concretizat prin alternanţă, prin tehnica simetriei narative (analogia unor episoade / secvenţe) sau prin tehnica numită *a contrapunctului* (episoade / secvenţe / motive contrastive, în simetrie inversă), precum şi **principiul discontinuităţii narative** care dă aparenţa dezorganizării deliberate a textului alcătuit prin tehnica decupajului sau prin cea a colajului (constând în fragmentarismul discursului, în juxtapunerea unor secvenţe textuale care par a nu avea o legătură tematică sau logică).

② **Incipitul**[13] **şi finalul** (*desinitul*) sunt „puncte strategice" în textul literar, având rolul de a media între lumea reală şi universul ficţional. **Incipitul clasic** (de tip descriptiv, rezumativ sau enunţiativ) formulează enunţuri de orientare (repere spaţio-temporale, instanţele narative, situaţia iniţială etc.) care produc „efectul de real", atenuând pragul dintre realitate şi ficţiune. **Incipitul modern** fixează, frecvent, un „protocol de lectură" prin semnale metatextuale care explică actul producerii textului. El poate fi de tipul punerii în abis (formalizează discursul narativ), de tipul „prefeţei pragmatice" (se negociază convenţia naraţiunii, oferind cititorului un cod / coduri de lectură), de tipul *ex abrupto* (se prezintă elemente textuale ca şi când ar fi deja cunoscute lectorului), de tipul decupajului (o formulare axiomatică, un fragment de discurs inserat, un „desen" simbolic care codifică mesajul textului etc.) sau, combinând mai multe modele, de tipul „intrărilor multiple" pentru a supramarca începutul discursului narativ. **Finalurile** textelor literare reliefează o diversitate compoziţională şi simbolică

---

[13] **Incipit –** secvenţă textuală prin care lectorul este introdus în universul ficţiunii; are dimensiuni variabile: de la primul enunţ, la primul alineat sau la primul grupaj de alineate care aduce o informaţie nouă (*rema* discursului).

tot atât de accentuată ca şi incipiturile. Relaţia dintre cele două secvenţe compoziţionale este determinată de linearitatea **tradiţională** a discursului narativ (modelul închiderii formale cu rol rezumativ sau concluziv, al închiderii circulare – cu reluarea *temei* sau *remei* din incipit –, modelul finalului descriptiv, ori modelul încheierii conceptuale, cu caracter gnomic sau moralizator) sau de **modernitatea** acestuia. Strategiile moderne de construire a finalului vizează comunicarea artistică, pactul narativ, caracterul fictiv al „lumii de cuvinte”, referentul imaginar etc. Tipuri moderne de finaluri sunt: închiderea pragmatică (final metadiscursiv cu referire la sfârşitul povestirii sau la un nou început), încheierea-dezvăluire (final *în poantă* care „deturnează” semnificaţiile consolidate de-a lungul textului) şi, mai ales, finalul deschis care poate suspenda rezolvarea conflictelor, poate ambiguiza situaţia finală sau o poate proiecta ipotetic, într-un viitor incert.

③ **Episoadele narative** se definesc ca unităţi compoziţionale esenţiale în structurarea diegezei; ele asigură progresia tematică a discursului, progresia conflictului / conflictelor şi dezvoltarea subiectului. Concentrând substanţa epică a textului într-o suită de acţiuni / de evenimente care se constituie ca o unitate narativă, episodul este caracterizat prin coerenţă tematică şi coeziune formală. Acţiunile episodice au un relief stilistic evident în ţesătura narativă, constituind spaţii de mare densitate a semnificaţiilor (episodul uciderii celor 47 de boieri în *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi, episodul sărutării pământului în *Ion,* episodul permisiei la Câmpulung [capitolul *Ultima noapte de dragoste*], al bătăliei de la Săsăuş [capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*] în primul roman al lui Camil Petrescu etc.).

④ **Secvenţa** este cea mai mică unitate compoziţională în arhitectura operei, reunind enunţuri cu aceleaşi caracteristici textuale (narative, descriptive, dialogice, argumentative, explicative, asertive, eseistice etc.) care formează o structură solidară în ansamblul textual. Varietatea tipurilor de secvenţe este generată de caracterul integrator al discursului narativ care îşi subordonează şi descrierea, dialogul sau monologul, „absorbindu-le”: *În acţiunea romanului tradiţional (eu aş zice doric), există momente „pline” (fapte), introduse gramatical prin perfectul simplu ori perfectul compus, legate între ele prin spaţii „goale” (descripţii, evocări, portrete, comentariu analitic), introduse prin imperfect. Aceasta e schema oricărei naraţiuni clasice. Proust răstoarnă, spectaculos, raportul, ceea ce predomină la el fiind „golurile”, devenite centrale şi legate prin „plinuri”.* (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*). „Plinurile” despre care vorbeşte criticul N. Manolescu sunt secvenţele narative care se organizează într-o reţea, alcătuind episoadele. „Golurile” sunt secvenţe descriptive (de tip tablou sau de tip portret), comentative, eseistice etc. Întrerupând fluxul epic, încetinind ritmul narativ, aceste secvenţe formează ***pauzele descriptive*** care au rolul de a pregăti un moment-cheie în desfăşurarea epică (tehnica amânării / a suspansului), de a fixa repere spaţio-temporale (secvenţele expozitive, mai ales), de a schiţa detaliile psihofizice ale unui personaj, de a determina o „ruptură de nivel” etc. Ruptura

de nivel astfel creată este accentuată şi prin schimbarea ritmului narativ. Dacă pauzele descriptive suspendă timpul narativ, încetinind ***ritmul relatării***, secvenţele narative (mai ales cele de tip rezumativ sau de tipul elipsei[14]) impun un tempo narativ alert. Între cele două tipuri de secvenţe se situează secvenţele dialogate / monologate (narare prin *reprezentare*) care reprezintă un ritm narativ canonic, fiindcă timpul narării coincide cu timpul narat.

⑤ Modurile principale de narare sunt:

✓ **Nararea prin reprezentare** este o strategie textuală prin care se impune discursul personajelor ce substituie pe spaţii ample discursul naratorului; conferă naraţiunii caracter scenic, determinând predominanţa **stilului direct**. Vorbirea directă a personajelor este marcată subiectiv, afectiv şi stilistic prin prezenţa indicilor lexico-gramaticali ai persoanei I şi a II-a, a substantivelor şi adjectivelor în cazul vocativ, a verbelor la imperativ, prin mărci afective exprimate prin interjecţii sau adverbe exclamative, prin delimitarea sintactică a discursului naratorului de vorbirea personajelor (propoziţii principale independente, având frecvent statut de incidentale), prin utilizarea dialogului şi monologului şi a unor registre stilistice variate. Medierea naratorială se realizează prin prezenţa verbelor dicendi (*a zice, a spune, a răspunde, a întreba, a exclama, a replica* etc.) şi a unor semne de punctuaţie specifice: două puncte, linie de dialog sau semnele citării (ghilimele):

– *Hm! spuse ea arţăgos şi cu un glas răguşit, însă forte. Eşti flăcău în lege! [...] Ascultă, Costache, la cine o să stea „băiatul”?*

– *La noi! explică Otilia.* (George Călinescu, *Enigma Otiliei*).

✓ **Nararea prin relatare** este modalitatea tradiţională de istorisire, impunând discursul naratorului, în care este inserată şi vorbirea personajelor. Transpunerea discursului eroilor în discursul naratorului actualizează **stil indirect**. Mărci textuale ale vorbirii indirecte sunt: indici ai persoanei a III-a (persoana I şi a II-a caracteristice stilului direct sunt transferate la persoana a III-a), subordonarea enunţurilor din vorbirea transpusă a personajelor, prezenţa verbelor dicendi sau a substantivelor nume de acţiuni cu rol de regent al subordonatelor, utilizarea conectorilor de subordonare (*că, să, dacă, unde, când etc.*), substituirea imperativului cu verbe la modul conjunctiv, prezenţa interogaţiilor indirecte (care nu sunt marcate grafic prin semnul întrebării) etc.: *Stănică se însură cu Georgeta, cu care nu avu «fii» dar avu protectori asidui, făcu politică; declară că simte «un ritm nou», fu chiar prefect într-o scurtă guvernare...* (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*). O altă strategie textuală de asociere a discursului naratorului şi a vorbirii personajelor este utilizarea ***stilurilor mixte (derivate):*** **stilul direct legat** şi / sau **stilul indirect liber**. Acestea reprezintă forme intermediare între discursul direct şi cel indirect, având ca efect stilistic suprapunerea *vocilor narative* – a naratorului şi a personajului citat. **Stilul direct legat** (specific vorbirii familiare, neliterare) se caracterizează prin dependenţa sintactică a discursului citat de vocea

[14] **Elipsa** este un procedeu narativ care recurge la un salt în timp, trecând sub tăcere o parte a evenimentelor / o durată în care, de obicei, nu se petrec întâmplări deosebite.

naratorului; prezența conectorului de subordonare între secvența textuală asumată de narator şi discursul raportat al personajului, precum şi menținerea persoanei I / a II-a în vorbirea reprodusă sunt principalele semnale textuale ale acestui stil derivat: *[...] intra şi dădea bună seara numai Catrinei, spunând de fiecare dată că la proştii ăilalți nu dau bună seara*. (Marin Preda, *Moromeții*). **Stilul indirect liber** are şi el efect polifonic, dar discursul naratorului şi cel al personajului sunt juxtapuse, dispărând *expresiile dicendi*, semnele de punctuație specifice stilului direct sau conectorii de subordonare necesari în stilul indirect: *Nilă mormăi ceva care putea să însemne că tatăl său vorbeşte să nu tacă. O luă pe lângă garduri, călcând în acelaşi fel cu mormăitura, adică, sigur, să nu se ducă nimeni, dar uite că se duce şi te sileşte şi pe tine să te duci* (M. Preda, *Moromeții*).

3. PERSONAJUL. PORTRETUL LITERAR

- **Personajul literar** (*persona,* lat.– *mască de teatru, rol, actor*) este o prezență prin intermediul căreia scriitorul îşi exprimă indirect concepțiile, reprezentările, ideile în opera epică sau dramatică. Ca instanță narativă principală, personajul reprezintă un element esențial în structura textului epic sau dramatic. Reprezentând oameni transfigurați artistic, ființe imaginate de scriitor, devenite **actanți** ai întâmplărilor narate sau prezentate ca acțiuni scenice, personajele au fost numite în chip diferit de teoreticienii artei literare: „**ființă de hârtie**" (R.Barthes), „**ființă ficțională**" (Toma Pavel), **actant** (A.J. Greimas), **actor** (J. Lintvelt), **erou** (M. Bahtin, J. Lintvelt). În *Dicționar de termeni literari,* criticul Mircea Anghelescu defineşte personajul literar ca „persoană, prezentată după realitate, sau rod al ficțiunii, care apare într-o operă epică sau dramatică, fiind integrată prin intermediul limbajului în sistemul de interacțiuni al acesteia".
- **Funcțiile personajului** sunt determinate de structurile specifice textului narativ şi de opțiunile estetice ale scriitorului:
  - ✓**personaj obiectiv** (actantul): este urmărit în planul evenimențial, având numai funcție actanțială (îşi joacă rolul în acțiunea narată sau reprezentată scenic); este textualizat prin indici ai persoanei a III-a;
  - ✓**personajul-reflector** (*raisonneur*): erou învestit cu funcție reflexivă, dublată frecvent de funcția actanțială; observă, formulează judecăți de valoare, cugetări, în discurs asertiv sau apodictic; persoana a III-a / I;
  - ✓ **personaj-focalizator**: „personaj din al cărui punct de vedere se prezintă situațiile şi evenimentele narate" (G. Prince); are funcție de observator care poate fi asociată funcției actanțiale („persoana a III-a ca protagonist" – N. Manolescu)
  - ✓ **personaj-narator**, eroul devenit „voce" narativă, având funcții narative multiple:
    - relatează evenimente (**eul narator** / **narant**); textualizat ca narator homodiegetic (dominanta: persoana I);

- are rol actanțial (**eul narat**); narator autodiegetic, deci protagonist care „se povestește pe sine";
- poate avea funcție actorială: „joacă” mai multe roluri, interpretează o *partitură pe mai multe voci* ;
- are rol de regie („regizează intrările în scenă” ale celorlalți eroi; le citează discursul în propriul discurs)

✓ **personaj-narator auctorial** este cel căruia îi este atribuit rolul de creator al textului (*erou-scriitor*, în *romanul despre roman* / *roman indirect*, în *romanul-jurnal,* în *romanul epistolar* și în toată proza postmodernistă);

✓**personaj-narator-martor**: are rol narativ și funcție de regie, nefiind implicat în conflict (pers. I / a III-a)

✓**personaj-narator-mesager**: funcție narativă și de regie, „voce” narativă care relatează evenimente auzite de la un alt povestitor (relatarea la persoana a III-a prevalează asupra persoanei I);

- **Tipologia personajelor literare** este definită ca „reprezentare convențională a unei categorii umane (sociale sau psihologice) întrupată într-un personaj literar, care concentrează anumite caracteristici stabile, permanente, definitorii." (M. Anghelescu). Diversitatea tipologică a eroilor literari are ca premisă diversitatea tipurilor umane, fiind, în același timp motivată de opțiunile estetice diferite ale „școlilor literare”, ale fiecărui scriitor. **Personajul tipologic** este eroul reprezentativ pentru o largă categorie umană sau estetică:

  ✓ tipologiile general-umane sunt configurate încă din literatura Antichității și perfecționate de clasici (eroul, avarul, ipocritul, fata bătrână, cocheta, naivul, visătorul, cugetătorul etc.);

  ✓ tipologiile sociale (țăranul, soldatul, aristocratul, burghezul parvenit, intelectualul, artistul etc.) sunt „obiectul de observație” al realiștilor, iar în versiuni parodice, al postmoderniștilor;

  ✓ tipologiile estetice vizează canonul impus de o școală literară, de un curent; astfel, se poate vorbi despre personajul clasic (tipologic, *plat,* static) sau despre eroul romantic (atipic, complex, dinamic), despre personajul realist (tipologic, „rotund”, dinamic) ori despre cel modern (individualizat, dilematic, contradictoriu, relativizat) etc. În literatura secolului al XX-lea (literatura modernistă, existențialistă, literatura absurdului, neomodernistă, postmodernistă), eroii nu mai sunt construiți ca individualități „coerente”, având o identitate vagă, fiind surprinși în căutarea sinelui. Noile modele sunt personajele „pulverizate” în „voci” (care își certifică existența numai prin actul de limbaj) sau roluri / măști, personajele contradictorii, „contrapunctice”, cu dublă / multiplă personalitate, „omul fără însușiri”, ins absurd, nonerou, personaj „sucit”, bufon, nebun, parodic etc. Identitatea textuală este conferită prin nominalizare simbolică (sau „de serie”, ori prin absența numelui), prin raportare la propria existență (memoria afectivă), la limitele existențiale, la ideea de libertate etc.

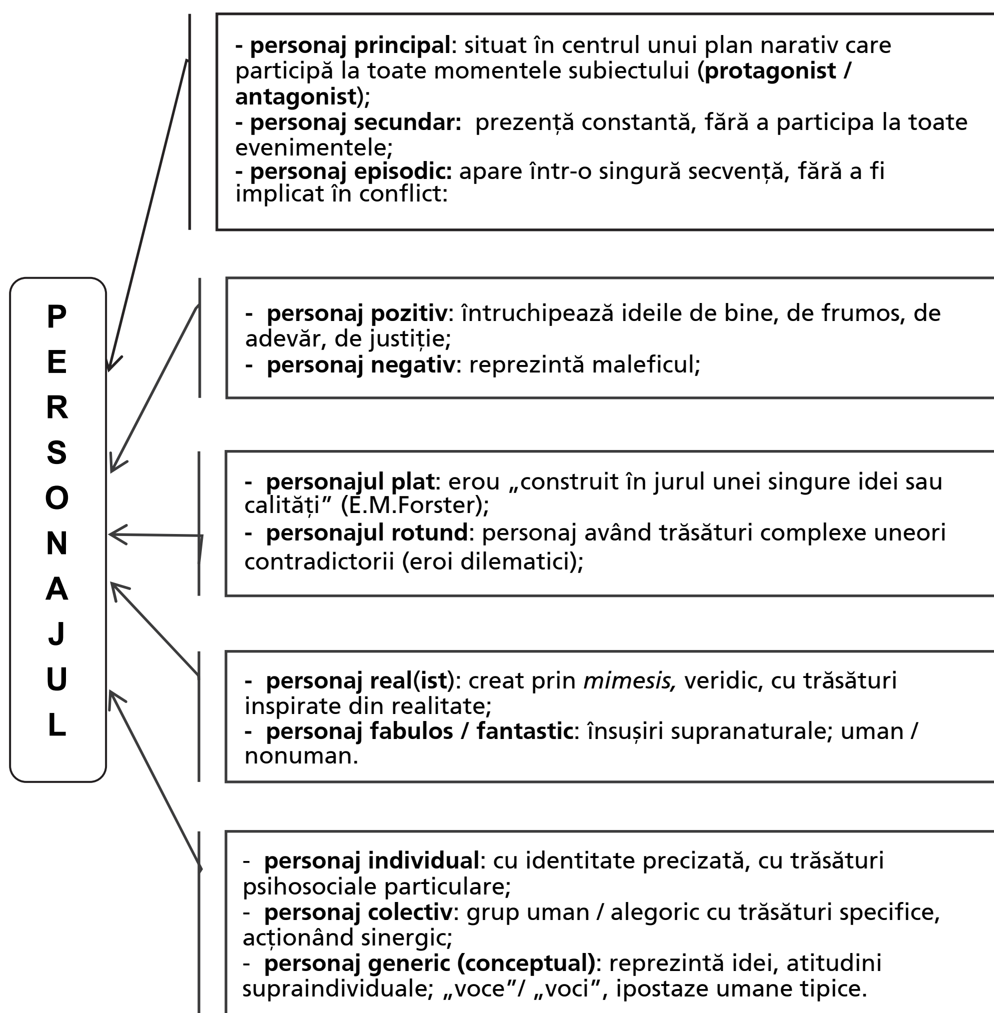
  Alte tipuri de personaje sunt:

  ✓personajele „**caractere**”: personaje unitare, cu trăsături complexe focalizate pe o dominantă morală (după modelul personajelor balzaciene);

  ✓**personajul arhetipal**: personaj cu grad mare de convenționalitate, reprezentând un model originar, un erou exemplar, mitic, legendar, de basm;

- ✓**personajul simbolic**: erou de natură categorială, învestit cu puternice semnificații morale sau psihologice;
- ✓**personajul alegoric**: vietăți, plante, obiecte, concepte personificate, cu valențe accentuate de semnificare;
- ✓**personaj parodic**: personaj construit într-un registru caricatural / ironic / ludic; *antieroul, omul „sucit”*.

- După alte criterii de clasificare, personajele pot încadrate în mai multe categorii:



• **Portretul literar. Mijloace de caracterizare a personajului**

Portretul literar (fr. *portrait* – descriere a unei persoane) este un procedeu literar şi un tip de discurs descriptiv care constă în prezentarea unui personaj literar prin reliefarea elementelor definitorii (trăsături fizice, morale, psihice, model comportamental, raport cu realitatea / cu alte personaje, viziunea auctorială sau cea a unui personaj / a unei comunități asupra lui); **sistemul de semne stilistice** prin care este desemnat / individualizat personajul. *„Prin caracterizare a personajului înțelegem sistemul de motive legat nemijlocit de personajul dat" (Boris Tomaşevski).*

Portretul poate fi în proză / în versuri; la realizarea lui se poate apela la oricare mod de expunere (narațiune, dialog, monolog).

✓ **Funcțiile portretului literar** sunt:

- funcția de informare (referențială) se realizează prin enumerarea caracteristicilor care permit identificarea, individualizarea şi diferențierea unui personaj; frecvent, această funcție este activată printr-un portret inițial (asociat primei apariții în spațiul ficțiunii a personajului – tip de portret impus în romanul realist de Balzac);
- funcția anticipativă: portretul e construit ca un cumul de premise care justifică evoluția eroului;
- funcția simbolică este activată mai ales de portretele unor personaje ce sunt purtătoare ale unor valori etice, estetice, ontologice, gnoseologice; pot apărea în povestiri mitice, în narațiuni alegorice, în parabole;
- funcția asertivă este aleatorie; e semnalizată la nivel textual prin indici ai implicării afective în discursul portretistic care figurează un model uman, un ideal, ori un antimodel;
- funcție de structurare a imaginarului artistic: portretul poate deveni un motiv ordonator al viziunii, ca în *Domnişoara Christina* de M. Eliade ori în *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, *Portretul oval* de E.A. Poe;
- funcție de parodiere a unor clişee portretistice / destructurare a unor toposuri (antiportretele lui Urmuz *„iau naştere printr-o condensare caricaturală [...], pornind de la sugestiile unui nume [...]. Prin procedeul lecturii literale a imaginilor şi a metaforelor, Urmuz creează substanța imaginară a personajelor.* " – Corin Braga).

✓ **Tipuri de portret literar**

Portretul fizic este construit pe o dominantă exterioară; acest tip de portret însumează caracteristici ale înfățişării personajului, trăsături legate de fizionomie, poate descrie ținuta, vestimentația etc.; la nivelul discursului*: termeni concreți de tip anatomic, câmpuri lexicale care numesc percepții senzoriale;*

Portretul moral detaliază calitățile sufleteşti / defectele, trăsăturile de caracter, sistemul de valori, principii etice după care se conduce personajul; specific romanului realist / tradițional („doric" – N. Manolescu: „Preponderența moralului asupra psihologicului: subiectul se pierde în obiect. Caracteriologie, tipicitate"); *se realizează prin enunțuri care dezvoltă concepte etice, categorii ale conştiinței şi ale afectelor;*

Portretul psihic surprinde caracteristici ale personalității eroului, aptitudini înnăscute („zestrea" genetică) sau dobândite (natură introvertită / extravertită; temperament

impulsiv, coleric / melancolic, ezitant; fire raţională, lucidă / pragmatică / pasională / visătoare / şovăielnică / contradictorie, imprevizibilă; gândire logică / asociativă / imaginativă / creativă / practică etc.); este utilizat frecvent în proza modernă, „ionică" în care „valorile dominante sunt de ordin personal. Autenticitate, interioritate, intimitate." (N. Manolescu); *textualizat mai ales prin vocabular abstract (termeni specializaţi sau nu din sfera gândirii, a cunoaşterii, a psihologiei / psihanalizei, din sfera manifestărilor comportamentale);*

Portretul complex (mixt) însumează trăsături fizice, trăsături de caracter şi de personalitate.

✓ **Procedee de caracterizare: mărci stilistice directe** şi / sau **indirecte**

Caracterizarea directă este o modalitate clasică, formalizată, mai ales ca discurs descriptiv de tip portret; se poate realiza prin convergenţa unor focalizări / perspective diferite:

- din perspectiva naratorului: focalizare zero sau externă, discurs heterodiegetic (la persoana a III-a);
- din perspectiva externă a altor personaje: obiectivă sau subiectivă, discurs adresat sau nonadresat, la persoana a II-a sau la persoana a III-a; poate conduce la pluriperspectivism intradiegetic; aceste perspective multiple pot fi convergente, determinând un personaj unitar şi coerent sau divergente, având ca efect relativizarea personajului, distrugerea coerenţei, până la„pulverizarea" personajului;
- prin autocaracterizare: perspectivă internă, subiectivă; discurs homodiegetic – monolog (interior).

Caracterizarea indirectă valorifică tehnica sugestiei spre a confirma sau infirma caracterizarea directă; în proza comportamentistă este unica modalitate de sugerare a reliefului moral şi psihic al personajului:

- (pre)numele, porecla (cognomenul) – nivel cu mare potenţial de semnificare / de simbolizare;
- modelul comportamental: fapte, atitudini faţă de valorile existenţiale, reacţii fiziologice;
- caracteristici cognitive: experienţe de cunoaştere, reprezentări, idei, gânduri, dileme morale etc.;
- caracteristici ale personalităţii: acte de voinţă, manifestări ale temperamentului, interese, aptitudini;
- actele de comunicare: vorbire, limbaj, clişee verbale, accente, ritm, gestică, mimică, ticuri nervoase;
- regim afectiv şi instinctual: stări emoţionale, sentimente, afinităţi, trăiri empatice, percepţii, instincte;
- raport supraeu – eu – sine (eul conştient / subconştient / inconştient); ipostaze, evoluţie;
- identitatea socială, raport cu realitatea, interacţiune cu celelalte personaje;
- descrierea mediului familial / social, descrieri de interior, descrieri de natură cu rol în caracterizare.

4. CONCEPTE SPECIFICE (NARATOLOGIE)

CONCEPT	DEFINIȚIA	OBSERVAȚII / EXEMPLE
VIZIUNE ARTISTICĂ	■ Totalitatea **reprezentărilor scriitorului** despre univers, despre structuri ale existenței și condiția umană, despre destinul creației și al artistului, având finalitate cognitivă și estetică în opera literară.	- Este realizată cu ajutorul tuturor structurilor operei (teme, motive, subiect, personaje, structuri narative, dramatice sau lirice, imagini artistice, tropi.
STRUCTURA TEXTULUI LITERAR	lat. *structura* – construcție ■ **Modalitate de configurare a universului ficțional**, după o logică artistică internă, determinând polarizarea unei / unor arii tematice și a unei rețele de motive pe unul sau mai multe planuri; acestea pot fi: - plan narativ, în care se cristalizează un fir epic / un „desen” epic alcătuit din 2-3 fire epice (plan „supraetajat”); e dinamizat de unul sau mai multe conflicte; - plan analitic în care se detaliază universul lăuntric al eroilor (conștient, subconștient, inconștient; psihologia / trăirile / reflecțiile / dilemele la nivelul rațiunii, al conștiinței, al afectelor; conflicte interioare; - plan eseistic, al comentariilor naratorului, al aserțiunilor sale, al asociațiilor libere de idei, al divagațiilor; - plan-cadru / plan monografic, care însumează macro-structuri ale universului ficțional: repere spațio-temporale, elemente definitorii ale unei societăți / clase etc. - planul auctorial poate dubla planurile configurate în text, îndeplinind funcțiile metatextului. ■ **tipar** (**paradigmă,** matrice) care generează o **schemă, o rețea internă** a elementelor esențiale ale textului literar, văzut ca un „corpus".	- Gradul de complexitate a structurilor narative este element de diferențiere între specii: 1. **proza scurtă** (fabula, schița, anecdota, basmul, poemul, balada) se structurează pe un singur plan narativ, în care se schițează și un cronotop (context situațional al acțiunii) redus la repere schematice / convenționale; 2. **proza nuvelistică** se structurează în nuvelă pe două planuri: - **nuvela istorică** alătură planului narativ un plan-cadru în care se schițează un tablou de epocă; - **nuvela fantastică** asociază două planuri narative (unul al realului, altul al irealului / al fantasticului) care fuzionează în final; - **nuvela psihologică** se construiește prin alternanța între planul evenimențial și planul analitic (al conștiinței, al psihicului); 3. **romanul** are o structură complexă, adăugând planurilor narative un plan analitic și unul monografic; C. Petrescu construiește și un plan auctorial, izolat în notele de subsol.
COMPOZIȚIA DISCURSULUI ARTISTIC	fr.*composition* – asamblare a părților unui întreg ■ **Mod de organizare internă a textului** reflectat în: - alcătuirea formală a operei (volume ale unui ciclu, părți, capitole, episoade narative, secvențe); - formula narativă / tiparul epic: „povestirea în povestire / povestirea în ramă, jurnalul comentat etc.; - principiile compoziționale / criteriile de organizare a textului (ex: organizarea în cronologie lineară, în simultaneitate / în discontinuitate a evenimentelor) tehnici narative, ritmul epic, strategii discursive.	- Legile clasice ale compoziției sunt bazate pe echilibru, armonie, simetrie, circularitate, cronologie; - **În proza modernă,** principiul compozițional al cronologiei este înlocuit cu cel al memoriei involuntare (afective), cu tehnica paralelismului epic, a simultaneității / a discontinuității, a colajului / a decupajului, a contrapunctului, a playbackului etc.

MODURI DE EXPUNERE		
NARAȚIUNE	lat. *narratio* – povestire, istorisire ■ **Mod** de **expunere** / de **organizare textuală,** constând în relatarea unor **evenimente**, într-o succesiune de secvențe temporale (structură sintagmatică): - **însumează** „**fabula**" („povestea", „istoria", şirul de întâmplări) şi „**discursul**" (textul, modalitățile narării); - categoriile narațiunii literare sunt: 1. **timpul povestirii**, al discursului; 2. **aspectele narațiunii** (modul în care se raportează naratorul la discurs); 3. **modalitățile narațiunii**: modul în care naratorul expune fabula: prin reprezentare (dialog, monolog), prin relatare (narațiune heterodiegetică sau homodiegetică - Tz. Todorov, *Categoriile narațiunii literare*).	- Este fundamentală în epica tradițională;. - În opera modernă, îşi pierde relevanța, devenind adesea un pretext. ■ **Narațiunea ca discurs** cuprinde: - nucleele narative (episoade, evenimente); - indicii (descrierea personajelor, a cadrului şi a „obiectelor"); - catalizele (desfăşurarea faptelor)*;* - informațiile, cu rol de a situa acțiunea în timp şi spațiu (contextului situațional); - personajele / actanții (după R. Barthes).
DESCRIERE	lat. *descriptio* – zugrăvire ■ **Mod de expunere** / **secvență textuală** cu rol de pauză narativă, constând în substituirea discursului diegetic cu un discurs enumerativ / figurativ organizat tematic: peisaj, interior, obiect, fenomen, eveniment, (tablou static/dinamic) sau personaj (descriere-portret).	- *„O secvență de suprafață care se opune dialogului, povestirii etc."* (A.J. Greimas); - suspendă temporalitatea, fiind structurată mai ales spațial şi sincronic (paradigmatic); - poate fi asumată de narator /de un personaj - poate fi obiectivă, subiectivă sau simbolică.
DIALOG	■ **Mod de expunere** / **unitate textuală** însumând o suită de replici prin care *vocile* personajelor înlocuiesc discursul naratorului, conferind viziunii caracter scenic.	- În proza postmodernă,*deconstruirea* textului narativ clasic determină „suprapunerea vocilor" (stil indirect liber / indirect înlănțuit).
MONOLOG	■ **Mod de expunere** / **secvență textuală** ce constă în redarea în stil direct a unei replici mai ample a unui personaj, sau a reflecțiilor acestuia (monolog interior); - **strategie discursivă** specifică narațiunii homodiegetice (proza confesivă, formula jurnalului etc.); - în proza postmodernă: **monologuri** pe **diverse voci** (monologul narativ / adresat / reflexiv / eseistic etc.).	- Dezvoltarea componentei retorice se realizează pe patru niveluri stilistice: 1. *fonetic*: elemente paraverbale specifice; 2. *morfologic*: ocurența indicilor persoanei I; 3. *sintactic*: topică afectivă, mărci ale oralității 4. *lexico-semantic*: limbaj personalizat, sensuri conotative, variație stilistică, rețele lexicale.
CONSTRUCȚIA SUBIECTULUI ÎN OPERA EPICĂ		
SUBIECT	lat. *subjectus* = ceea ce este spus ■ **Seria evenimențială** ce alcătuieşte *fabula* / trama narativă; conținutul operei literare epice sau dramatice, organizat într-un tipar narativ specific: - subiectul poate fi considerat un **ansamblu** dinamic de situații-tip, devenite *funcții,* cu rol de structurare a diegesisului, cu grad mare de stabilitate.	-În proza tradițională, unitatea subiectului este asigurată de principiul cronologic şi de conflictele care se amplifică gradat; - *de-construcția* postmodernă a schemei narative clasice anulează indicii de coerență textuală: temporalitate lineară, organizare paradigmatică a momentelor subiectului, raport stabil între instanțele narative etc.

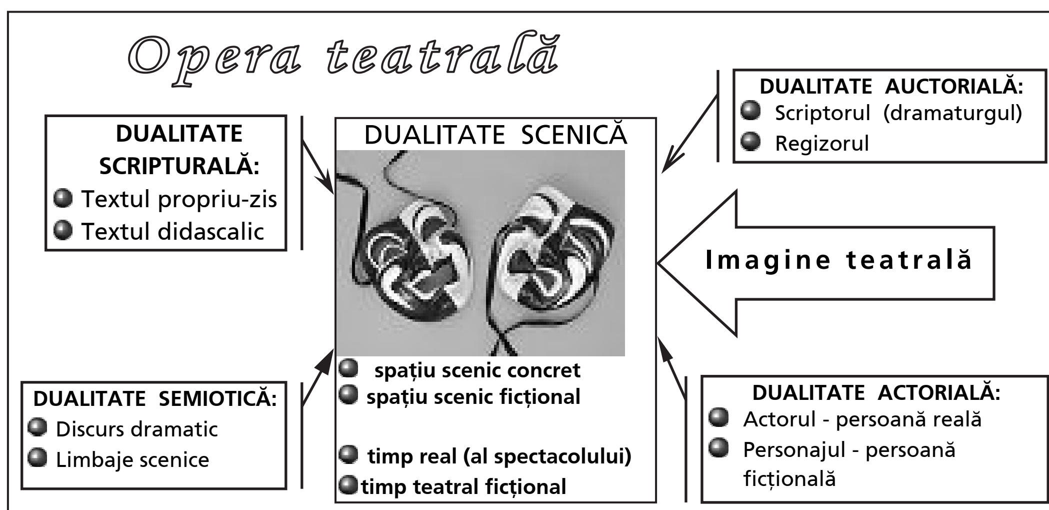
CONFLICT	lat. *conflictus* = ciocnire, şoc ■ **Structură textuală** specifică operei epice/ dramatice desemnând liniile de forţă ale acţiunii între care se instituie o **opoziţie**, o **tensiune** cu funcţie de cataliză; - dezacord între interese, fapte, caractere, personaje, principii, idei, pasiuni care generează situaţia conflictuală şi motivează acţiunea.	**- Conflicte exterioare**: de idei, de interese, economic, social, politic, moral, religios, etnic, erotic, existenţial etc.; **- conflicte interioare**: de natură morală, psihologică, volitivă, intelectual-cognitivă (criză de identitate / de valori, criză de conştiinţă, criză existenţială etc.).
PROLOG	lat. *prologus* = vorbire înainte, preambul 1. **Introducere explicativă,** cu rol de premisă; 2. **Primă secvenţă a operei** cu o accentuată funcţie retorică, menită să indice o cheie de lectură / un cod de semnificare, ori să comunice mesajul operei.	- În teatrul antic, prologul angaja frecvent protagonistul sau anunţa deznodământul. - În *Prologul* la *Ciocoii vechi şi noi*, N. Filimon schiţează un portret generic al ciocoiului, în maniera „fiziologiilor" paşoptiste.
EXPOZIŢIE	■ **Secvenţă textuală introductivă** (urmând incipitului), în care se detaliază contextul situaţional al acţiunii (cronotopul), precum şi îndicii paradigmatici ai personajelor; **- situaţia iniţială.**	- O caracteristică a romanului *balzacian* (preluată şi de G. Călinescu) este situarea precisă în spaţiu şi timp, încă din incipit. Expoziţiunea continuă cu descrierea mediului (printr-o tehnică a cercurilor concentrice) care are funcţie de caracterizare.
INTRIGĂ	lat. *Intricare* – a complica; fr. *intrique* – uneltire, intrigă 1. **Totalitatea întâmplărilor** determinante ce se succed într-o anumită ordine (simplă / complexă, tipică / atipică) după un model structurant clasic, romantic, realist etc. 2. **Situaţia concretă** care instituie **conflictul operei** epice sau dramatice, generând un raport de forţe contrare prin care se **modifică situaţia iniţială.**	- În **romanele sau dramele moderne** (ex: *Patul lui Procust* de C. Petrescu, piesa *Livada cu vişini* a lui Cehov), intriga îşi pierde importanţa, interesul naratorului / dramaturgului nemaifiind orientat spre evenimentul exterior, ci spre devenirea lăuntrică a personajului şi spre „situarea existenţială a omului".
PUNCT CULMINANT	■ Secvenţă textuală de **maximă tensiune a conflictului**, în care evoluţia ulterioară a personajelor este greu previzibilă.	- În „Mioriţa" nu există un punct culminant în registrul epic, ci un moment de tensiune maximă în registrul liric (celebra alegorie).
DEZNODĂMÂNT	■ **Momentul ultim al subiectului**, în care **se rezolvă conflictul** şi se finalizează evoluţia personajelor; **- situaţia finală.**	- Poate fi: **logic** (previzibil), **neprevăzut** (de tipul „deus ex machina", sau al „accidentului" modern) **absurd** sau **indecis** (final deschis).
EPILOG	lat. *epilogus* = concluzie ■ **Secvenţă finală,** urmând **deznodământului,** prezentând succint evoluţia în timp a personajelor sau ultimele consecinţe ale acţiunii; ■ <u>în retorică</u>: **partea finală a discursului** în care oratorul rezuma argumentarea, reiterând şi întărind ipoteza.	- Epilogul izolat al romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (apărut ca notă infrapaginală în *Patul lui Procust*) e într-o relaţie contrapunctică faţă de finalul primului capitol, care impune motivul dezertării.

SPECII ALE GENULUI EPIC		
epopee	fr. *epopée*, gr. *epos, epopoia* ■ Specie în versuri a genului epic (**poezie epică**), **narațiune de mari proporții**, proiectând <u>întâmplări eroice</u> într-o aură <u>miraculoasă</u>.	➢ Clasificare: **eroică**, **filozofică, religioasă istorică**, **eroicomică**; ➢ Se relatează întâmplări eroice, legendare sau istorice la care participă şi forțe supranaturale; ➢ Se deschide cu invocația către muză.
baladă	lat. *ballare;* fr. *ballade* = cântec de joc, dans ■ **Poezie narativă**, populară sau cultă, dezvoltând teme **eroice, istorice, legendare, fantastice.**	➢ Clasificare: **vitejeşti, haiduceşti, istorice păstoreşti, fantastice, familiale** ➢Narațiunea inserează şi elemente lirico-dramatice, real şi fabulos; balada modernă este echivalentă poemului filosofic.
poem	lat. *poema*; gr. *poiein, poiima = poem* • **Creație literară în versuri** (sau în proză) de mari proporții, în care **inspirația lirică se asociază cu cea epică.**	➢ Clasificare: **eroic, didactic, sociogonic filosofic;** în proză: *Bucăți de noapte* de G. Bacovia ➢ accepție modernă: poezie reflexivă în care ideea filosofică e dezvoltată într-o structură lirico-epică sau lirico-dramatică.
basm	slav *basnî* = născocire • **Specie epică** în care se narează **întâmplări fabuloase**, având drept personaje **eroi cu puteri supranaturale**; •"<u>oglindire a vieții în moduri fabuloase</u>" (G. Călinescu) • **tema triumfului binelui** se dezvoltă frecvent prin **motivul călătoriei inițiatice**, marcat de **cele trei probe**, pe care se structurează schema epică.	➢ Clasificare: **fantastice** (dominate de elementul miraculos); **nuvelistice** (cu elemente reflectând realitatea concretă) şi **animaliere** (dezvoltate din vechi legende totemice, contaminate cu alegoriile). ➢ I se atribuie **origine indo-europeană** (fenomenul <u>poligenezei</u>) şi **surse mitice**, **legendare, onirice**; ➢ Compozițional, se remarcă prezența **formulelor tipice** (inițiale, mediane, finale).
legendă	lat. *legenda* = narațiune; ceea ce trebuie citit • **Specie epică** în care se **explică**, prin **cauzalitate magică**, originea, însuşirile, caracteristicile unor <u>fragmente ale universului</u> (astre, plante,vietăți, forme de relief); • **Narează întâmplări miraculoase** într-un **amestec de adevăr şi ficțiune**.	➢ Clasificare: **mitologice** (ex: cosmogonice) şi **religioase** (hagiografice)**, etiologice** (explicând originea şi caracteristicile unor elemente de floră, faună, forme de relief, toponimice) şi **istorice**; ➢ Eroii sunt adesea făpturi imaginare, asemănătoare celor din basme (pitici, zâne, Muma-Pădurii etc.).
snoavă	slav. *iz nova = din nou*; (lat. *facetia)* • Scurtă narațiune cu **intenții umoristico-satirice**, în care domină elementele realiste.	➢ Au în vedere <u>viața socială şi familială</u>, <u>relații, defecte umane</u>; ➢ Eroi ai snoavelor româneşti sunt Păcală şi Tândală.
povestire	slav *povesti = a istorisi* 1. În sens general,desemnează <u>narațiunea ca modalitate de existență a genului epic</u>; 2. **Specie a genului epic**, cu o acțiune redusă la <u>un episod</u>, <u>narat</u> <u>din perspectiva</u> unui **personaj-narator**, **martor** sau **actant**; (**narațiune subiectivizată**).	➢ **Interesul** nu se centrează în jurul personajului, ci <u>al situației</u>; caracter etic, exemplar; ➢ Organizarea discursului narativ este determinată de **relația narator-receptor**, implicând: • **oralitatea** (dialog între narator şi "ascultător" • **ceremonialul** "istorisirii" (sistemul de convenții, arta de a povesti: crearea atmosferei evocatoare, motivarea deciziei de a istorisi, formulele adresative, tehnica amânării etc.).

schiță	it. *schizzare* = a creiona (fugitiv) • **Forma cea mai concentrată de narațiune** în proză, având un număr redus de personaje; **instantaneu epic** cu acțiune episodică, simptomatică. • Surprinde un singur episod din existența personajelor.	➢ Sinonim cu "momentul" (Caragiale) ➢ Acțiune lineară, compoziție riguros dirijată spre deznodământ; stil concis; ➢ Selectează *veridicul, semnificativul și tipologicul.*
fabula	lat. *fabula = povestire* **1. Succesiunea de fapte** (anecdotica, fabulația) din care se constituie acțiunea unei opere literare; **2. Specie a genului epic**, **scurtă narațiune alegorică.**	➢ **Personajele** sunt animale, plante, lucruri puse în situații omenești. ➢ Poate fi în proză sau în versuri, adesea este dramatizată; ➢ Are caracter moralizator, satirizând anumite trăsături de caracter sau forme de comportament.
nuvelă	fr. *nouvelle;* it. *novella = noutate, nuvelă* • **Narațiune în proză** cu un singur fir epic/fabulativ, urmărind un conflict unic, concentrat și o intrigă riguros construită; • personaje puternic conturate.	➢ Clasificare: **romantică, realistă, naturalistă; istorică, fantastică, filosofică, psihologică, anecdotică;** ➢ Are, frecvent, un caracter obiectiv, prezentând fapte verosimile (tendință de obiectivare).
roman	fr. *roman* • **Narațiune în proză**, de mare întindere, cu **acțiune complexă**, desfășurată pe **mai multe planuri**, cu **intrigă complicată** cu **personaje numeroase.** • „Romanul e un substitut al morții: vrea să fixeze un destin…Romanul a înlocuit ideea de eternitate. Romanul modern e o creație care se folosește de o povestire pentru a exprima altceva. El continuă să reprezinte totalitatea omului modern." (R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*)	➢ Clasificare: medieval, romantic, baroc, realist, naturalist modern; roman-frescă, epopeic, roman-cronică (istorică sau de familie), psihologic, intelectual, alegoric, fantastic, mitic, absurd, satiric, parodic, epistolar, romanul comportamentist american, roman-jurnal, roman-parabolă, roman-eseu, S.F., antiromanul etc. ➢ structurile și perspectivele narative sunt foarte diverse, de la „punctul de vedere omniscient" tradițional, la narațiunea impersonală, comportamentistă ori mediată de conștiința unui personaj, de la cronologie, la metamorfoze ale timpului, de la topos real, la alegorizarea spațiului etc.
eseu	fr. *essai = încercare* • **Creație „de graniță"** conținând diverse reflecții, într-o înlănțuire subiectivă de **mare libertate asociativă;** • Formă de **notație a unor observații personale**, cu caracter reflexiv, cu o deplină libertate a asociațiilor și a formei.	➢ termen pus în circulație de Montaigne "Eseuri", 1580; în literatura română: Al. Odobescu „Pseudokyneghetikos"; ➢ «Operă aparținând unui „gen semiliterar", la intersecția structurilor imagistice și ideologice, o interferență de lirism și reflexie.» (A. Marino)

5. ELEMENTE DE STRUCTURĂ ȘI DE COMPOZIȚIE ÎN TEXTUL DRAMATIC

- **GENUL DRAMATIC** reprezintă o formă complexă de artă, în care operei literare scrise cu scopul de a fi reprezentată scenic, i se adaugă elemente / modalități de expresie specifice artei teatrale, spre a deveni un spectacol. Viziunea despre lume, ideile, concepțiile, sentimentele scriitorului dramatic sunt obiectivate prin intermediul personajelor, al acțiunii scenice şi al modalităților spectacolului. Discursul direct al scriitorului se limitează la didascalii – text nonliterar cu funcții pragmatice care are rol directiv în montarea spectacolului. Creația dramatică este o formă de artă sincretică, având un dublu sistem de semnificare (dualitate semiotică[15]): discursul dramatic (dialogurile şi monologurile rostite pe scenă) şi limbajele scenice (forme nonverbale, specifice, de semnificare: jocul scenic al actorilor, decorul, recuzita, fundalul sonor, jocul de lumini etc.).
- **Opera dramatică** însumează **textul literar propriu-zis** (discursul dramatic concretizat ca dialog şi monolog dramatic), paratextul reprezentat de **didascalii** (cuprinzând lista de personaje şi precizările care însoțesc numele acestora, indicațiile scenice propriu-zise şi notațiile privind unități compoziționale – acte, scene, tablouri) şi metatextul alcătuit din elementele spectacolului dramatic (ansamblul mărcilor particulare ale artei dramatice: regie, scenografie – decor, costume, recuzită, coloană sonoră, lumini etc. – şi jocul scenic al actorilor).
- **Elementele spectacolului** vizează arta literaturii şi arta dramatică reunind perechi ale instanțelor teatrale, sub regimul unui principiu specific, cel al „dublei enunțări” (Anne Ubersfield):



[15] **Semiotica** – știință care studiază sistemele de semne întrebuințate în sfera vieții sociale. „Orientare larg răspândită în gândirea teoretică contemporană, care studiază fenomenele şi în special faptele de cultură ca sisteme de semnificare şi procese de comunicare. (fr. *sémiotique*, cf. gr. *semeiotike* < *semeion* – semn)” – *Dicționar de neologisme*

- **Spectacolul teatral** se structurează pe trei paliere:
  ① **Discursul dramatic** (dialogul şi monologul scenic) are ca referent ficțional universul „povestit” în replicile personajelor.
  ② **Acțiunea dramatică** reuneşte trei elemente:
    ✓evenimentele petrecute pe scenă şi evenimente relatate (subiect: „istoria” / „fabula”);
    ✓situațiile surprinse prin limbaj scenic (simboluri audiovizuale, metaforă / parabolă / alegorie scenică);
    ✓structurile dramatice (principiile „desenului epic”).
  ③ **Limbajele scenice** au în vedere elemente specifice artei dramatice: jocul scenic al actorilor, pantomimă, costume, decor, mobilier, recuzită, efecte sonore, lumini etc.
- **Compoziția** operei dramatice are ca semn distinctiv unitățile compoziționale specifice (acte, tablouri, scene); principiile şi tehnicile compoziționale au evoluat, de la teatrul aristotelic în care scena era un spațiu al *mimesisului,* iar dramaturgul crea un *analogon idealizat* al realității, la teatrul secolului al XX-lea, devenit spațiu al exprimării, prin convențiile teatralității, a unei viziuni despre lume şi despre condiția umană, un loc al dezbaterilor generate de complexitatea vieții reale şi dilemele omului modern precum:
  ✓ <u>în teatrul clasic</u> – progresia acțiunii prin înlănțuirea evenimentelor, procedeul acumulării exponențiale a evenimentelor (tehnica „bulgărelui de zăpadă”), construcția piramidală a „fabulei”, procedeul răsturnării spectaculoase de situație („deus ex machina”), tehnica *quiproquoului* (substituire de persoane), tehnica *travestiului* (apel la deghizare, la „mască"), tehnica *imbroglioului* (încurcături, confuzii de personaje), tehnica simetriilor / a repetiției situațiilor dramatice;
  ✓ <u>în teatrul modern</u> – numit şi „dramaturgie fără evenimente” – situațiile dramatice se succed prin asociații de idei, prin aglutinarea întâmplărilor mărunte care sunt aduse la nivelul conştiinței de fluxul memoriei. Logica „acțiunii" ia modelul unei curbei imprevizibile a vieții interioare, fabulația se bazează pe un desen epic primordial, compoziția este circulară sau sinusoidală, în formă de spirală sau *atectonică.*
- **Construcția subiectului** în opera dramatică este influențată de imperativul duratei limitate a spectacolului (2-3 ore) şi de cel al convențiilor teatrale:
  ✓ **Expozițiunea** este concentrată, fiind înlocuită uneori prin <u>prolog</u>. În teatrul modern, propune o situație simbolică (solitudinea omului în univers, confruntarea ființei cu absurdul, cu timpul, cu limitele condiției umane etc.) sau o ipostază umană semnificativă (artistul, însinguratul, ființa alienată, omul în căutarea Divinității, a sensului existenței etc.).
  ✓ **Intriga** puternic evidențiată, surprinde evenimentul cel mai important sub aspectul cauzalității, reliefând conflictul dramatic de mare intensitate. Teatrul contemporan propune nu un eveniment, ci o situație-limită configurată prin limbaj (sfidarea destinului, sentimentul trecerii timpului, de exemplu).
  ✓ **Desfăşurarea acțiunii** este configurată tradițional, ca succesiune cronologică, lineară, de evenimente / ca serii progresive de situații dramatice (*climax*) sau

modern, ca progresie generată de „evoluția" spirituală a personajelor, de succesiunea stărilor de conştiinţă (obsesii, angoase, coşmaruri).

- ✓ **Punctul culminant** este foarte bine marcat, spre el convergând toate evenimentele „fabulei". Dramaturgul modern multiplică momentele de maximă încordare a relațiilor dintre personaje, ori de irepresibilă tensiune în conştiința protagoniştilor, dispersând aceste momente după un desen epic sinusoidal.
- ✓ **Deznodământul** ia forma *anticlimaxului,* sau a *epilogului,* urmând rapid punctului culminant ori fiind chiar solidar cu acesta. În teatrul modern, deznodământul lipseşte frecvent sau reia situația inițială, finalul deschis sugerând absența oricărei soluții de rezolvare a conflictelor sau incapacitatea omului modern de a recupera certitudini, de a opta pentru valori autentice, de a acționa.

- **Teatrul modern** *de-construieşte* nu numai subiectul, trama, ci şi structurile logice şi convențiile dramaturgiei clasice: „O ultimă ipostază a tragicului în contemporaneitate, care nu poate fi ocolită, se datorează teatrului absurd sau al deriziunii, lui Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Arthur Adamov, socotiți autorii reprezentativi.[…] Spre deosebire de existențialişti, în teatrul absurd nu există revoltă, nu există acțiunea personajului, nu aflăm posibilitatea unei opțiuni. Nu există conflict. Fatalitatea nu provoacă conflictul tragic, îi este consecința. [...] Fatalitatea ia locul timpului, îi anulează scurgerea. E veşnică. Veşnic este supliciul, moartea." (Justin Ceuca, *Evoluția formelor dramatice*)

	TEATRUL CLASIC	TEATRUL MODERN
SPAȚIUL	- spațiul scenic e construit după modelul „cutiei deschise"; - sugerat prin decor și prin indicații scenice; - unitate de spațiu în tragedia antică.	spațiul scenic construit prin apelul la simboluri (labirintul, matrice a existenței în lumea contemporană, spațiul închis / deschis, artificial / natural etc.); multiplicarea planurilor spațiale, „invadarea spațiului spectatorului etc.) tentativă de fuzionare a categoriilor realității: „spațializarea timpului".
TIMPUL	- timp real limitat al spectacolului; - timpul ca evoluție a reprezentării este sugerat prin indicații scenice: timp fizic, linear / timp istoric (succesiune de evenimente reale); - unitate de timp în tragedia antică.	▪ multiplicarea planurilor temporale: - timp obiectiv, perceput ca trecere ireversibilă; timp subiectiv, reversibil, rememorate sau proiectat în viitor; - timp perceput ca încremenire în prezent, ca suită de „acum", ca timp biologic; ca durată interioară, ca timp imaginar / mitic etc.; timpul ca personaj invizibil.
CONFLICT	- element de mare forță, declanșator de evenimente, construit frecvent pe opoziția între două personaje sau grupuri de personaje.	▪ conflictul (evidențiat scenic prin dialogul conflictual) are la baza opoziția dintre *eu* și *sine*, dintre individ și existență, dintre individ și sistem.
PERSONAJELE	Structura **tipologică a personajelor:** • trăsături general-umane; • Sunt *caractere*, **arhetipuri** ale prostiei zgârceniei, lăudăroșeniei, ipocriziei... • *În măsura în care arhetipul e și el construit din acte și gesturi mereu repetabile, poate să apară ca un **stereotip** (Northop Frye);* • Individualizarea realizată prin nominalizare sugestivă, date caracteriologice, profil psihologic, detalii (vestimentare, comportamentale), ierarhie socială raportare la alte personaje etc.	▪ Eroii nu mai reprezintă individualități, ci valori, idei, atitudini supraindividuale (personaje generice: Soldatul, Mama etc. ▪ Nu este un „caracter", ci un „ins" cu identitate vagă, aflat în căutarea sinelui, ins amorf / nonerou „sucit"/ bufon / nebun / liric / epic etc. ▪ **Identitatea scenică** e conferită prin limbaj și comportament scenic, prin nominalizare de serie / absența numelui, prin raportare la propria existență / la spațiu și timp; „Privat de dimensiuni tragice autentice, nonerooul din teatrul contemporan e ridicol prin prezența sa și tragic prin rezonanța implicațiilor." (Romul Munteanu) ▪ Limbajul e modalitatea principală de certificare a existenței și a luptei împotriva limitelor existențiale; alegorizare, simbolizare, mitizare/demitizare, parodiere, scindare în „voci" etc.

6. CONCEPTE SPECIFICE (DRAMATURGIE)

CONCEPT	DEFINIȚIA	OBSERVAȚII / EXEMPLE
DIDASCALII	gr. *didascalia* = caiet cu indicații destinat actorului ■ Totalitatea notațiilor dramaturgului, scrise cu scopul de a preciza elementele reprezentării scenice: **lista de personaje** (în care apar simple notații de identificare sau elemente de caracterizare), **precizările** privind **spațiul, timpul** și **unitățile compoziționale** (act, scene, tablouri), **indicațiile de regie.**	- Indicațiile de regie sunt notații parantetice referitoare la: detaliile tehnice ale montării spectacolului, elementele decorului, vestimentația și jocul actorilor, mișcarea scenică. - sunt adresate echipei de practicieni (regizor, scenograf, actori etc.) alcătuind **metatextul**, ce are în teatru caracter directiv.
ACT	■ **Unitate compozițională** specifică operei dramatice, diviziune principală reprezentând etape logice în desfășurarea acțiunii scenice.	- Pauza dintre acte se numește **antract**; - în teatrul antic și în cel clasic, erau de obicei, patru acte.
SCENĂ	■ **Secvență a textului dramatic**, determinată de modificarea prezenței personajelor în spațiul scenic (intrarea sau ieșirea în / din scenă); ■ este o subdiviziune a actelor unei piese de teatru; ■ termenul desemnează și spațiul destinat jocului actorilor.	- În teatrul tradițional, scena are forma „cutiei deschise", fiind delimitată de spațiul destinat spectatorilor prin *rampă;* - în sec. al XX, spațiul scenic ia forme diverse: platouri cu „suprafețe fracturate", scena divizată (în plan orizontal / vertical), scena deschisă de formă circulară sau bifrontal.
TABLOU	■ Diviziune a textului dramatic care este marcată de schimbarea decorului; ■ în dramaturgia contemporană, termenul „tablou" tinde să-l înlocuiască pe cel de „act", spre a sugera absența unei acțiuni scenice propriu-zise.	- În teatrul camilpetrescian este subdiviziune a actului („*Jocul ielelor*": în actul I –5 tablouri, actul II – 4 tablouri, actul III – 3 tablouri); - piesa "Iona" *este* „tragedie în patru tablouri".
DIALOG DRAMATIC	■ **Dialogul dramatic** este principalul **mod de expunere** în teatru, element esențial în conturarea personajelor, a acțiunii și a mesajului operei; ■ ilustrează principiul **dublei enunțări** (doi emițători: dramaturgul și actorul / doi receptori: conlocutorul-personaj din scenă și spectatorul din sală).	**- Funcțiile comunicării** activate prin dialogul dra-matic sunt cele ale oricărei situații de comunicare (poetică, referențială, expresivă, conativă, fatică, metalingvistică – P. Jakobson); **- funcțiile estetice** ale dialogului dramatic sunt: de carac-terizare, narativă, descriptivă, reflexivă, argumentativă, explicativă.
MONOLOG DRAMATIC	■ **Formă de discurs teatral** care constă într-o replică mai amplă rostită de către unul dintre personaje, în prezența sau în absența din scenă a altor actori; ■ **monologul adresat**: discursul, tirada, monolog narativ; ■ **solilocviul** (personaj rămas singur în scenă); ■ **apartéul** (se face abstracție de personajele din scenă).	- Discursurile de la întrunirea politică (actul III) ale lui Farfuridi și Cațavencu din *O scrisoare pierdută;* - tirada (marcat de arta retorică): monologul lui Ștefan, în actul III din *Apus de soare*; - monolog narativ: relatarea lui Dandanache despre scrisoarea „becherului" din *O scrisoare pierdută*; - solilocviu autoadresat: *Iona* de Marin Sorescu .

LIMBAJE SCENICE	■ Totalitatea elementelor prin care se realizează spectacolul: concretizarea didascaliilor, a viziunii regizorale (organizarea spațiului scenic, recuzită etc.) și a interpretării actorilor .	- Precizarea *„în zilele noastre”* din *O scrisoare pierdută* îngăduie regizorilor o surprinzătoare actualizare prin vestimentația personajelor; viziunea regizorului și jocul actorilor → o parodie modernă a piesei.
VIZIUNE REGIZORALĂ	■ Totalitatea **codurilor scenice** prin care regizorul și echipa sa comunică un mod personal de a interpreta opera dramatică pe care o pune în scenă, adăugând propriul mesaj la cel al dramaturgului.	- Este realizată cu ajutorul tuturor elementelor specifice spectacolului care sunt purtătoare de sens, diferențiind „lumea” scenei de lumea reală (decor, costume, recuzită, scenografie, jocul actoricesc...).
ACȚIUNE DRAMATICĂ SUBIECT / CONFLICT	■ **Succesiunea de evenimente** prezentate sau relatate scenic ; ■ **Subiectul dramatic** se constituie prin schimbul de replici și prin acțiunea scenică; intriga / punct culminant /deznodământ; ■ **conflictul** este o componentă esențială în opera dramatică, desemnând o **opoziție**, o **dispută**, o **tensiune** prin care se motivează acțiunea; dezacord puternic reliefat între personaje / caractere, interese / pasiuni, idei / principii.	- **Conflicte exterioare**: de interese (economice), politice, sociale, etnice, erotic; de idei / principii morale, filozofice, existențiale, religioase; **- conflicte interioare**: de natură morală, psihologică, volitivă, intelectual-cognitivă (criză de identitate / de valori, criză de conștiință, criză existențială etc.).
COMEDIE	lat. *comoedia;* fr. *comédie* ■ **Specie** a genului dramatic în care sunt zugrăvite într-o **manieră satirică** tipuri umane, carențe de caracter, moravuri ale societății, într-un chip menit să stârnească râsul, având întotdeauna un final fericit. - „Comedia apare învestită cu atributele satirei și ale criticii morale, sistematizate într-un adevărat topos estetic.” (Adrian Marino)	- Clasificare: **comedie de moravuri, comedie de caractere, comedie bufă (de situații), *commedia dell'arte*** (bazată pe improvizația actorilor). - Variante ale comediei: vodevilul, farsa, feeria; - Personificarea viciilor se face prin intermediul caracterelor și al măștilor comice, cu tendința inevitabilă de tipizare, defectele morale fiind universale. „Observația comică se orientează spre generalitate și tipologie. Tendința comediei este de a-și reduce personajele la scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică.” (A. Marino).
COMIC	■ **Categorie estetică** din care fac parte situații , situații, replici, tipuri umane, moravuri care provoacă râsul; - este generat, de regulă, de un contrast între: aparență / esență, frumos / urât (Aristotel), valoare / nonvaloare, scop / mijloace, viu / mecanic (H. Bergson), intenție / finalitate, efort / rezultatul derizoriu al acestuia; (Kant) - forme asociate: umorul, satira, ironia, sarcasmul, grotescul.	**- Tipuri de comic:** • de moravuri (imoralitatea, corupția etc.); • de situație; • de intrigă (situația-intrigă este hilară); • de caracter; • de limbaj; • comicul numelor proprii.

TRAGEDIE	gr. *tragodia* = cântecul țapului; fr. *tragédie* ■ **Specie a genului dramatic** bazată pe reprezentarea în acțiune a categoriei estetice a tragicului; **operă dramatică** în care sunt reprezentate personaje eroice în **situații conflictuale fără ieșire,** al cărui deznodământ este înfrângerea sau pieirea unor valori umane, în măsură să trezească spaima, compasiunea, mila.	- „Ceea ce contează în tragedie e un conflict real al libertății subiectului cu necesitatea obiectivă, care conflict nu se sfârșește cu înfrângerea unuia sau altuia, ci cu apariția lor simultană în completă independență, cu victoria și înfrângerea amândurora” (F.W. Schelling); „Subiectul tragediei e o luptă între existența exterioară finită și aspirația interioară infinită.” (F. Schlegel) - **conflict tragic** = imposibil de anulat, fără soluție: ► hybris = vina tragică.
TRAGICOMEDIE	lat. *tragicomoedia* ■ **Specie a genului dramatic** în care **tragicul și comicul sunt legate în aceeași structură**, luminându-se reciproc (subspecie: **farsa tragică**).	-„Privat de dimensiuni tragice autentice, **noneroul din teatrul contemporan** e **ridicol** prin prezența sa și **tragic** prin rezonanța implicațiilor și asocierilor pe care destinul său existențial le poate trezi în conștiința spectatorului.” (Romul Munteanu)
DRAMĂ	gr. *drama* = acțiune ■ **Piesa de teatru** în care **un conținut serios,** uneori tragic, este prezentat într-o formă familiară, chiar comică; are un ton mai puțin elevat decât tragedia, prezentând o acțiune violentă sau dureroasă în care comicul se poate împleti cu tragicul.	- Clasificare: **dramă romantică**, **realistă** (burgheză), **modernă**; dramă **istorică**, **morală**, dramă **de idei**, dramă **expresionistă**, dramă **existențialistă**, **absurdă**, **melodramă** etc.

7. IMAGINARUL POETIC. STRUCTURAREA TEXTULUI LIRIC

- **G E N U L L I R I C** (gr. *lyra* – liră, instrument muzical) reunește operele literare care se constituie pe baza categoriei estetice a liricului, ca text monologic (mai rar prin dialogism) cu o intensificare a funcției stilistice / poetice și a celei emotive / expresive (R. Jakobson accentuează funcția poetică – „opera poetică trebuie în realitate să fie definită ca mesaj verbal în care funcția estetică este dominantă” –, asociindu-i funcția referențială în cazul poeziei epice și funcția emotivă pentru poezia lirică).
- Lumea sonoră și ritmică a poeziei se alcătuiește ca discurs autonom în care reprezentările, ideile, concepțiile, trăirile afective și cognitive ale scriitorului se comunică direct. **Trăsăturile intrinseci** prin care se definește poeticitatea sunt:

caracterul subiectiv al enunțării, organizarea formală specifică (principiul versificației), *caracterul autotelic*[16] și *caracterul ficțional al referentului.*

- **Strategiile discursive** care conferă unicitate limbajului poetic sunt *ambiguizarea*, *sugestia*, *simbolizarea*, *totalizarea* (actul semnificării se realizează prin întregul context stilistic), *devierea* (de la normele limbii literare și de la uzanțele comunicării pragmatice) ca mecanism de metaforizare și de producere a unor noi semnificații etc.
- Dintre toate sferele literaturii, **domeniul poeticului** este cel care se sustrage unei definiri riguroase, el fiind doar aproximat prin diferențieri specifice în cadrul „arhigenului" care este literatura și prin opoziție cu celelalte genuri / limbaje literare, fără ca aceste determinări să-i dezvăluie substanța inefabilă.
- „Poezia – afirma Paul Valéry în *Dialoguri* – este o **artă a Limbajului**; anumite combinări de cuvinte pot produce o emoție pe care altele nu o produc și pe care noi o numim poetică [...] Aceste lucruri și ființe cunoscute – sau mai degrabă ideile care le reprezintă – își schimbă într-un anumit fel valoarea. Se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât în modurile obișnuite; ele se găsesc *muzicalizate,* având rezonanțe unele prin altele și corespund parcă armonic. **Universul poetic** astfel definit prezintă mari analogii cu ceea ce putem presupune despre universul visului." Acest univers poetic alcătuit din fantasmele visului imaginează o lume lăuntrică fără corespondent în realitate, creează un spațiu interior și o durată iluzorie care ființează numai prin cuvintele poetice care le numesc și le fac să existe. **Imaginarul poetic** este, așadar, autonom în raport cu realitatea, el există numai în lumea semantică a textului, este construit pe repere spațio-temporale psihice (chiar și atunci când creează iluzia realității) și reunește temele, motivele și simbolurile pe care se structurează viziunea poetică, ideile, reprezentările și sentimentele comunicate de eul liric. „În textul poetic, lumile imaginare sunt create dintr-o **perspectivă subiectivă (lirică)** și sunt izolate, semnalizate, în parte, chiar construite de **proprietățile formale ale discursului**." (Rodica Zafiu, *Narațiune și poezie*)
- **Tipurile de lirism** sunt generate de modalitatea de exprimare a ideilor poetice, a stărilor afective asumate sau nu de eul liric:

① **Lirismul subiectiv** este expresia cea mai directă a comunicării poetice, realizate ca lirică a *eului rostitor* (poetul se identifică cu *eul* care vorbește)*;* tipurile discursive specifice sunt monologul liric, monologul adresat (invocația retorică) sau autoadresat, discursul dialogic, discursul evocator etc.

- ■ <u>indici textuali</u>: mărci lexico-gramaticale ale persoanei I / a II-a, (pronume și adjective pronominale la persoana I / a II-a, singular sau plural, verbe la pers. I / a II-a), mărci ale afectivității (interjecții), adverbe deictice (de loc sau de timp), aserțiuni, reflecții, judecăți de valoare asumate.

② **Lirismul obiectiv** disimulează prezența eului liric, substituind-o cu alte prezențe lirice:

---

[16] **autotelic** – care conține în sine scopul, care își este suficientă, cu finalitate internă.

- lirica măştilor presupune exprimarea ideilor şi sentimentelor sub o identitate străină.
- lirica rolurilor în care poetul, identificându-se cu un „personaj”, exprimă sentimente care nu sunt propriu-zis ale sale.
- lirica gnomică – meditații pe teme filosofice pot fi formulate la persoana a III-a sub aparența obiectivității, chiar dacă reflecțiile sunt, de fapt ale poetului.
- lirica descriptivă (de tip tablou sau de tip portret) disimulează perspectiva subiectivă a poetului sub aparența unei viziuni nonfocalizate, chiar dacă, prin epitete calificative se evidențiază percepția subiectivă „primară”.

③ **Lirismul narativ** este asociat liricii contemporane şi are ca premisă ipostaze ale omului modern, care nu mai este contemplativul romantic, izolat orgolios în himerica sferă a visului, ci o prezență esențial activă, dinamică, traversând experiențe existențiale, aventuri în orizonturile cunoaşterii sau banale evenimente cotidiene, confruntându-se cu sine sau cu ceilalți, cu timpul, cu iubirea, cu moartea: „Narativul poate configura o experiență subiectivă (lirică), construieşte lumi imaginare dependente de temporalitate, oferă posibilități specifice de ambiguizare şi simbolizare” (Rodica Zafiu, *Narațiune şi poezie*). Acest tip de lirism este definit de Henryk Markiewicz (*Conceptele ştiinței literaturii*) ca „realitate dinamică, prezentată într-o formă subiectivă sau simbolică”:

- indici textuali: prezența unui „nucleu” narativ, a unui „scenariu” mitic sau inițiatic, frecvența verbelor, a indicilor temporalității (adverbe de timp sugerând o succesiune de stări, de situații sau evenimente; timpuri verbale etc.), ai procesualității, ai schimbării etc.

• **Clasificarea creațiilor lirice** în clase specifice (specii) este determinată de mai multe criterii:

① **criteriul tematic**: lirica erotică (idilă, eglogă, romanță, elegie erotică etc.), lirica peisagistă (pastel, pastel psihologic), lirica cetății (poezia patriotică şi poezia socială: imn, odă, meditație, satiră, blestem etc.), lirica filosofică (artă poetică, meditație, elegie existențială etc.);

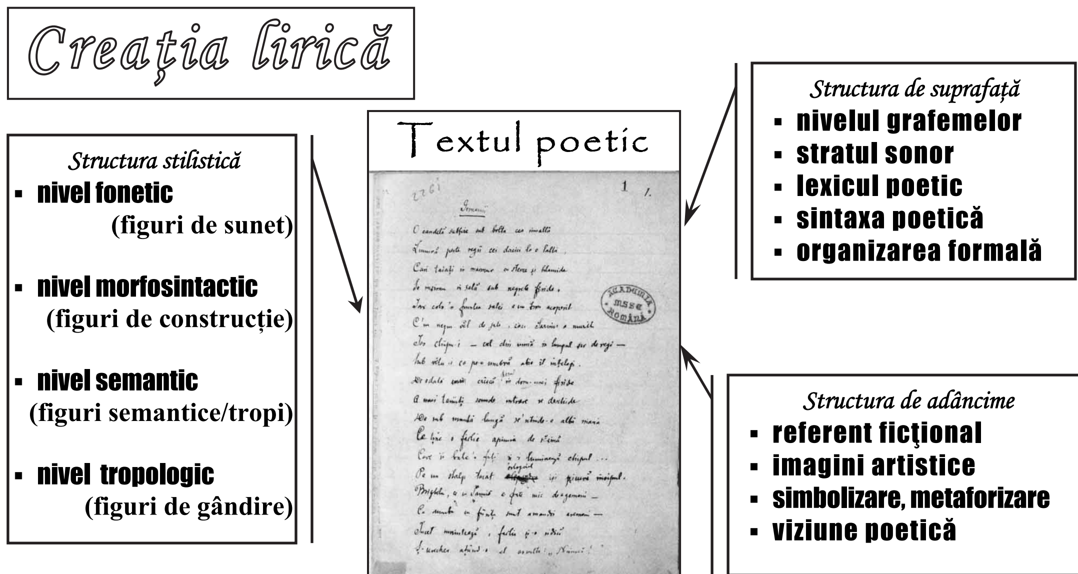
② **criteriul formal**: poeziile cu formă fixă (sonet, rondel, gazel, glosă, haiku etc.);

③ **criteriul dominantei afective**: (imn, odă, doină, elegie, satiră, parodie etc.).

• **Structurarea textului poetic:**

„Domeniul poeticului (diferit de acela semiotic şi de acela semantic) este un text, o unitate formală de sine stătătoare, care poartă un conținut imaginar şi dă naştere unei expresii. Distingem în el [...] **forma textului**, pe care am definit-o, pe de o parte, drept ordine anumită a limbii (prozodia), iar pe de alta, drept o relație între structuri asemănătoare, relație de subordonare față de un gen (intertextualitatea); **conținutul textului**, adică universul lui intrinsec şi fictiv, inexistent înaintea şi în afara formei proprii, prozodice şi intertextuale; în fine, **expresia**, care este funcția

textului, ceea ce face din el un poem concret, singular şi nerepetabil, manifestare a adevărului particular al poetului.” (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*)



- Ca „artă a Limbajului”, mai mult decât celelalte genuri, genul liric apelează la **procedee expresive** care evoluează de la simplul strigăt emoțional la rafinata utilizare a tuturor tipurilor de imagini, de figuri de stil sau de metrică şi la organizarea în cele mai diverse forme de poezie (de la formele clasice la „spațialitatea plastică” a caligramelor).
- **Elementele de compoziție poetică** au în vedere unitățile prozodice (versul, strofa) şi unitățile logice – secvențele poetice – care pot coincide sau nu cu cele formale. Principiile care ordonează textul poetic sunt de mare diversitate: recurența, simetria, paralelismul, repetiția cu rol compozițional (refrenul, laitmotivul, anafora, epifora), antiteza, contrapunctul etc.

8. CONCEPTE SPECIFICE (LIRISMUL)

SPECII LIRICE		
artă poetică	lat. *Ars poetica de* Horaţiu ■ **Specie a liricii filosofice**, transfigurând în imagini poetice **crezul artistic** al poetului, principiile sale estetice, viziunea proprie despre sursele şi actul creaţiei, despre funcţia ei cognitivă, despre menirea şi destinul artei şi artistului; ■ **mesajul–program al unui artist**, exprimând crezul său despre creaţie.	- Ex: *Testamentul* lui Ienăchiţă Văcărescu, *Serile la Mirceşti* de Alecsandri; *Epigonii*, *Numai poetul…*,*Poet*, *Odin şi poetul*, *Odă (în metru antic)*, *Scrisoarea II* – Eminescu; *Noaptea de decemvrie* de Macedonski, *Rugăciune, Noaptea, Poetul* de Goga; *Poetul* de Coşbuc; *Imn, De artă*, Bacovia; *Portret, Ex libris, Testament, Rugă de seară* – Arghezi; *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Cântăreţii bolnavi* – Blaga *Joc secund*, *Timbru* de I. Barbu; *Necuvintele*, *Poezia*, *Testament*, *Semn 1* – N. Stănescu.
pastel	it. *pastello* – pictură cu creioane moi ■ Termenul denumeşte <u>numai în literatura română</u> o **specie a genului liric**, o **poezie descriptivă** în care se conturează un **tablou din natură** într-o viziune relativ obiectivă, clasică.	- Titlu dat de **Alecsandri** ciclului de poezii publicate între 1868 şi 1869 în "Convorbiri literare"; - termenul <u>nu acoperă întreaga sferă</u> de manifestări a sentimentului naturii în poezie; de aceea se poate vorbi de un „<u>pastel cosmic</u>" în *Luceafărul*, de un „<u>pastel simbolist</u>" la Macedonski şi Bacovia, „<u>pastel expresionist</u>" la Blaga.
elegie	lat. *elegia* – cântec de doliu ■ **Specie a liricii** în care sentimente dominante sunt **tristeţea, nostalgia**, regretul, **dorul** (de moarte) etc.	- În lirica modernă (avându-l ca model pe Baudelaire), elegia se diversifică şi se nuanţează exprimând o tristeţe ontologică şi metafizică (Rilke, Garcia Lorca, Esenin; Eminescu, Bacovia, Ion Vinea etc.).
meditaţie	lat. *meditatio* – reflecţie ■ **specie a poeziei filosofice**, în care lirismul se ridică la o treaptă de **contemplaţie intelectuală**.	- cultivată de romantici; meditaţii pe tema timpului,a istoriei,iubirii, morţii, divinului etc. - Ex: *Meditaţiile poetice* ale lui Lamartine.
idilă	fr. *idylle* – mic tablou poematic; ■ **Specie de poezie pastorală**, având ca obiect **viaţa rustică** (bucolică, arcadică), naiv sentimentală.	- Ex: *Bucolicele* lui Vergiliu; - tema naturii campestre se asociază cu tema iubirii, ca în idilele eminesciene.
imn	lat. *hymnus* – cântec de biruinţă*;* ■ **Specie solemnă a genului liric**, cântec de **slavă** consacrat <u>unui eveniment</u> sau <u>unei personalităţi</u> exemplare.	- La origine era o **invocaţie** mistică, adresată unei divinităţi (*Imnuri către Apollo* = „pean"); *Imnuri către noapte* de Novalis. - Se asociază încă cu muzica: imnuri naţionale.
odă	fr., gr. *ode* ■ **Specie a genului liric**,exprimând **o stare de jubilaţie spirituală,** un **elan admirativ** pentru o idee, o persoană, un	- Nu se asociază cu muzica, precum imnul; - incipitul poate fi o invocaţie, ca în imn; - ex.: *Ode triumfale* de Pindar, *Odă ostaşilor români* de Alecsandri, *Odă (în metru antic).*

	eveniment.	
satiră	lat. *satura;* fr. *satire* – mustrare 1) Operă literară cu **caracter critic**; 2) **specie lirică în versuri** în care se <u>ridiculizează</u> sau se <u>condamnă</u> vehement fenomene negative ale societăţii sau vicii omeneşti.	- Elemente definitorii: • atitudinea dezaprobatoare, marcată de dispreţ a autorului;apelul la ironie, sarcasm • limbaj ironic (de pildă antifraza) sau virulent, adecvat atitudinii de distanţare ironică / de protest.
psalm	slavonă *psalmu* – cântec religios ■ **Specie a liricii religioase**, cu caracter de **rugăciune** şi de **odă sacră**; ■ psalmii din lirica modernă sunt meditaţii filosofice asupra raportului dintre om şi divinitate, asupra condiţiei umane	- Cei 151 de *Psalmi* ai lui David alcătuiesc una dintre cărţile canonice ale Vechiului Testament; în limba română *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei (1673); - Ex: *Psalmi moderni* ai lui Macedonski, ciclul *Psalmilor* lui Arghezi.
doină	etimologie controversată: D. Cantemir: cuvânt din limba dacilor; lituanianul *daina* - cântec popular; ■ Denumeşte **cântecul popular elegiac** (speciile lirice folclorice în întregul lor) şi **creaţii culte** în tipar prozodic folcloric.	- În literatura cultă, termenul este impus de V. Alecsandri; - Au creat doine culte Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Şt. O. Iosif, Arghezi.

POEZII CU FORMĂ FIXĂ

sonetul	➢ <u>Poezie cu formă fixă</u>, însumând **14 versuri** care pot fi grupate: ► după modelul italian (Petrarca): **2 catrene + 2 terţine;** ► după modelul englez: **3 catrene + un distih final** (cu valoare de concluzie); ► Shakespeare şi-a scris sonetele fără izolarea strofelor prin blanc (spaţiu alb), dând doar o altă aliniere distihului final.
rondelul	➢ <u>Poezie cu formă fixă</u>, alcătuită din **13 versuri**, ce apelează la **refren** şi are **doar două rime** (după modelul: abba//baab//ababa); primele două versuri reapar în poziţie mediană (ca versurile **7-8**), poezia încheindu-se cu versul iniţial (sunt deci identice **versurile 1=7=13** şi **2=8**); ➢ <u>Ronsetul</u> creat de Horia Bădescu este o combinaţie între sonet şi rondel.
glosa	➢ <u>Poezie cu formă fixă</u>, alcătuită dintr-o **strofă – temă** şi tot atâtea strofe mediane câte versuri are strofa-temă; fiecare strofă mediană se încheie cu câte un vers din strofa-temă, aceasta reapărând în final, cu inversarea ordinii versurilor.

- Elementele de **prozodie** (gr. *prosodia* – intonare, accentuare) au fost considerate până în epoca modernă semn obligatoriu al poeticității, *metrica* (*prozodia*) devenind o ştiință prețuită a Antichității şi a epocilor clasicizante (Renaşterea, Epoca Luminilor, secolul Clasicismului, epoca manierismului, a parnasianismului etc.) şi un subiect controversat pentru poeții şi teoreticienii ultimelor două veacuri. Prozodia studiază ansamblul de procedee şi tehnici formale pe baza cărora este creat discursul poetic, reguli metrice relativ stabile utilizate în compunerea versurilor şi a strofelor.

• Despre mutațiile survenite în poezia modernistă, despre schimbarea canonului prozodic şi regândirea conceptului de poeticitate, criticul Nicolae Manolescu afirmă: „Timp de secole, poezia europeană a fost guvernată de un sistem precis şi complex de reguli metrice şi de unul, nu mai puțin strict, de figuri de sens. [...] Sistemul retoric şi sistemul metric s-au prăbuşit amândouă, cum se ştie, pe la sfârşitul romantismului, din cauze probabil diferite [...] Modificarea interpretării fonice şi prozodice a poeziei poate atrage o schimbare a criteriului poeticului. Există numeroase mărturii că părăsirea regulilor clasice de versificație a creat un fel de criză a poeziei înseşi, care s-a trezit privată de unul din mijloacele cele mai sigure de a se autoidentifica. Numai când şi-a creat o compensație suficientă, a ieşit poezia din această criză.” (*Despre poezie*).

ritmul	➢ **Ritmul poetic** reprezintă o succesiune recurentă de unităţi prozodice echivalente. Aceste unităţi prozodice sunt **picioarele metrice** definite ca unităţi ritmice în care silabele accentuate (/) şi cele neaccentuate (U) se succed după un anumit model. Unităţile ritmice pot fi: • bisilabice: **troheul** (/ U : *Codrule, codruţule*) şi **iambul** (U / : *A fost odată ca-n poveşti*); • trisilabice: **dactilul** (/ U U), **amfibrahul** (U / U), **anapestul** (U U /) *Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie* (/ UU, / UU, / UU, / UU, / UU, / U) *Trecut-ai când ceru-i câmpie senină* (U / U, U / U, U / U, U / U) *Printre crengi lumina palid glob de argint* (U U / , U U / , U U / , U U / , U U /) • tetrasilabice cu un singur accent: **peonul** (având indice 1, 2, 3, 4 după locul silabei accentuate: *Vânturile, valurile* (peon 1: / U U U, / U U U) *Somnoroase păsărele* (peon 3: U U / U, U U / U) • tetrasilabice cu două accente: **coriambul** (/ U U / : *Sara pe deal...*) ➢ **Ritmul poeziei moderne** nu mai urmează succesiunea formală a picioarelor metrice, înlocuind accentele de intensitate cu accente afective şi stilistice, construindu-şi cadenţele contrapunctic, prin contrastul dintre cuvintele-cheie accentuate şi contextul cu fluenţă firească a ritmului vorbirii.
măsura	➢ **Măsura** este totalitatea silabelor unui vers, grupate în unităţi ritmice. Versurile cu măsură scurtă (până la 8 silabe) conferă un ritm alert discursului poetic, în vreme ce măsura medie (8-12) şi cea lungă (peste 12 silabe) impun o cadenţă ritmică gravă, solemnă, liturgică etc. Aceste versuri sunt marcate de o pauză ritmică (cezură) care le segmentează în două emistihuri, de obicei, egale (de exemplu, *alexandrinul* – versul din 12 silabe, cu ritm iambic – are două emistihuri de câte 6 silabe). Un element de mare modernitate, cu un efect sonor deosebit, este plasarea cezurii în interiorul unui cuvânt sau de-construirea ei prim multiplicarea pauzelor ritmice. (*Sau nu o mai am cunoscut* – T. Arghezi) ➢ Măsura variabilă a versurilor din **poezia modernă** semnalează grafic impulsurile emoţionale de intensitate şi durată diferite sau fluxul intermitent al ideilor.
metrul	➢ „Prin **metru** se înţelege schema unei poezii, care există independent de realizarea ei lingvistică. El indică [...] numărul de silabe al versurilor, felul picioarelor şi numărul lor, locul cezurilor, alcătuirea frazei, poziţia rimei, eventual şi forma poeziei” (Wolfgang Kayser, *Opera literară*).

rima	➢ **Rima**, element al versificaţiei clasice, este consonanţa sunetelor finale a două sau mai multe versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Rimele monosilabice sunt numite rime masculine (silabele finale sunt accentuate: *...dés /...iés*), iar rimele bisilabice (penultima silabă accentuată: *...lúne /...súne*), rime feminine. Rimele bogate sunt cele trisilabice (rima dactilică începe cu antepenultima silabă care e accentuată: *...clípele / ...arípele*) sau tetrasilabice (rima hiperdactilică / peonică realizează identitatea fonetică a ultimelor patru silabe: *...málurile / ...válurile*). După poziţia lor în strofă, rimele sunt: • rima împerecheată (aabb / 1-2, 3-4): *Tu eşti o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un ţărmur, tu eşti o mare,/ Tu eşti o noapte, eu sunt o stea – / Iubita mea.* ▪ rima încrucişată (abab / 1-3, 2-4): *Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă,/ Lumina stinsului amor / Ne urmăreşte încă.* ▪ rima îmbrăţişată (abba / 1-4, 2-3): *Stelele-n cer / Deasupra mărilor / Ard depărtărilor, / Până ce pier.* ▪ rima înlănţuită (aba, bcb, cdc / în rondel: abba, abab, babaa) ▪ monorima (aaa, bbbb / 1-2-3-4): *Din ochi lăcrimând,/Pe culmi alergând,/Pe toţi întrebând / Şi la toţi zicând* ➢ **Rima interioară** (două cuvinte sau cele două emistihuri dintr-un vers rimează: *Linele, colinele / strâng de sus luminile* – L. Blaga) accentuează eufonia versului. ➢ **Rima-ecou** (concentrică) se realizează prin reluarea unui cuvânt în rimă (de exemplu, substantivul *plumb* în poezia lui Bacovia), prin rimarea unor omonime / omofone (*...cuvântul /...cu vântul*), sau prin rimarea unor cuvinte dintre care unul îl încorporează pe celălalt (*...cristalină /...alină*). ➢ **Rima imperfectă,** numită şi asonanţă, constă în diferenţe de sunete (de obicei consoane) în segmentele acustice care formează rima (*Şi pentru cine vrei să mori? / Întoarce-te, te-ndreaptă / Spre-acel pământ rătăcitor*). ➢ **Semirima** reprezintă un model combinat între versul clasic şi cel modern, constând în alternanţa versurilor albe cu versuri rimate încrucişat (abcb / 1, 2-4, 3: *Orele plutesc pe lângă umărul tău,/ sfere-albastre, şi-ntre ele e Saturn. / Şi cum se duc, se micşorează / mai înserat şi mai nocturn.* – N. Stănescu)
versul	➢ „**Versul** poate fi definit ca o suprastructură [...] a cărei caracteristică este dată de faptul că subdivide şirul sonor continuu al textului în secvenţe echivalente" (Heinrich Plett, *Ştiinţa textului*). Izolarea fiecărui vers se realizează sonor (prin pauză) şi grafic, prin spaţiul alb care urmează cuvântului ce închide versul. ➢ Ca suprastructură specifică poeziei, versul se caracterizează în funcţie de patru elemente structurante: ritm, măsură, rimă şi pauze (pauza de tip *cezură* şi pauza de la finalul versului). ➢ **Versul alb** păstrează ritmul, măsura şi pauza la sfârşit de vers, dar este lipsit de rimă: *O,erai un om frumos,/* *şi subţire, foarte palid!…/ Printre ochii tăi curgea / un mănunchi de aripi albe* (N. Stănescu) ➢ **Versul aritmic** are rimă şi pauză finală, dar măsura şi ritmul sunt variabile (poliritmie): *Mă ridicam din somn ca din mare,/ scuturându-mi şuviţele căzute pe frunte, visele,/ sprâncenele cristalizate de sare,/ abisele.* (N. Stănescu) ➢ **Versul liber** este caracterizat prin ritm variabil, măsură inegală, absenţa rimei, având însă pauză la sfârşit de vers: *Se ia o bucată de piatră /se ciopleşte cu o daltă de sânge,/se lustruieşte cu ochiul lui Homer /se răzuieşte cu raze / până cubul iese perfect.* (N. Stănescu) ➢ **Versurile înlănţuite** au ca semn distinctiv ingambamentul care diminuează ori chiar suspendă pauza de la sfârşitul versului, continuând enunţul în versul următor. Segmentarea unităţii sintactico-lexicale (atributul sau complementul izolat de cuvântul-regent, articolul ori prepoziţia de substantiv etc.) în două versuri succesive are ca efect stilistic crearea unor rime rare şi a unor cadenţe sonore neobişnuite: *Străbatem amurguri /cu crini albi în gură. / Închidem în noi un /sfârşit sub armură.* (L. Blaga)

strofa	➢ **Strofa** este o unitate compoziţională specifică poeziei, care coincide, de obicei, cu un enunţ (propoziţie sau frază), caracterizată ca „sistem închis, care posedă coerenţă gramaticală, semantică şi metrică” (*Dicţionar de ştiinţe ale limbii*). Grupajul de versuri care alcătuieşte o strofă este izolat grafic prin spaţiere (blancuri). ➢ Numărul versurilor dintr-o strofă este variabil, începând cu strofe dintr-un singur vers (*monostih*) şi ajungând până la stanţe de douăzeci de versuri (specifică Renaşterii italiene). Strofele mai frecvent utilizate sunt: *distih* (două versuri), *terţina* (trei versuri), *catrenul* (patru versuri), *cvinaria* (cinci versuri); strofele ample (*sextina* –şase versuri–, *septima* –şapte versuri–, *octava* –opt versuri–, *nona* –nouă versuri–, *decima* –zece), sunt mai puţin folosite. ➢ Strofa safică (*Sappho*, poeta din Lesbos), utilizată în eminesciana *Odă (în metru antic)*, este alcătuită din trei versuri lungi (11 silabe – *endecasilab*) şi un vers final scurt (5 silabe – versul adonic / *adoneu / pentametru*). ➢ Discursul poetic modern se alcătuieşte, frecvent, din strofe inegale care marchează astfel secvenţele poetice de lungimi diferite sau ca poezie astrofică (discurs continuu).

III. STILUL ARTISTIC. REGISTRE ŞI VALORI STILISTICE

1. STILUL BELETRISTIC și STILUL INDIVIDUAL AL SCRIITORULUI

Aceste structuri lingvistice oglindesc individualitatea şi creativitatea scriitorului, principii şi canoane estetice, convenții şi particularități ale stilului beletristic.

- **Stilul artistic / beletristic** este definit în opoziție cu toate celelalte stiluri funcționale, termenii de diferențiere fiind artistic / nonartistic.
- Stilul artistic specific literaturii populare are un pronunțat caracter colectiv, fiindcă rapsodul popular participă la actul colectiv de creație ca *eu narator / eu poetic anonim*, actualizând textul folcloric preexistent sau creând prin analogie (caracter tradițional).
- În cazul literaturii culte, constantele abstracte ale stilului beletristic – determinate de specificul comunicării şi al cunoaşterii artistice – sunt asumate de stilul individual care „reprezintă o concretizare distinctă, variabilă, în funcție de *Eul creator*, în procesul de întemeiere prin cuvânt a lumii semantice a textului." (D. Irimia)

- Ca expresie a individualității, **stilul** este maniera specifică în care sunt selectate şi folosite posibilitățile comunicative ale limbii în comunicarea cotidiană sau în cea artistică: „Stilurile individuale se constituie în *modele variabile* de actualizare a limbii-sistem, întemeiate pe variabilitatea constantă a opțiunii stilistice şi a raportului dintre procedee şi context în generarea mărcilor stilistice" (D. Irimia); **opțiunile stilistice** ale emițătorului se manifestă concomitent pe cele două axe ale limbii: axa paradigmatică (seriile sinonimice generate de variantele istorice, geografice, culturale, funcționale etc. ale limbii naționale) şi cea sintagmatică (posibilitățile de combinare a cuvintelor în sintagme, enunțuri, structuri textuale).
- **Opțiunile stilistice ale scriitorului**, guvernate de funcția poetică şi de principiul creativității estetice, se concretizează pe trei niveluri:
  1. **nivelul extern** al *Eului creator* care se defineşte prin mărci ale identității auctoriale (socioculturale, estetice, spirituale etc.) determină **stilul individual** (arhistilul scriitorului): *stilul eminescian, stilul arghezian* etc.;
  2. **nivelul intern de suprafață** al operei care acționează restrictiv, impune un **stil al textului**, în funcție de macrostructurile artistice (gen, specie, curent literar / categorii estetice, raportul realitate-ficțiune, instanțele

comunicării artistice, teme, coordonate spațio-temporale etc.). „În opera lui Caragiale, de exemplu, se pot identifica trei variante stilistice (stiluri interne / alostiluri), impuse de trei tipuri de desfăşurare a întrebărilor ființei umane: *stilul lumii comice* (comedii, schițe, momente) – raportul ființei umane cu lumea se desfăşoară între coordonate temporale şi spațiale închise, strict delimitate istoric –, *stilul lumii tragice* (drama *Năpasta*) – raportul ființei umane cu lumea este eliberat de dimensiuni spațiale şi temporale; ființa umană se confruntă cu ea însăşi, prin activarea unor dimensiuni interioare existențiale –, *stilul lumii realiste* (nuvele), caracterizat printr-o situare a ființei între comic şi tragic." (Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*)

3. **nivelul intern de adâncime** al operei determină **variantele stilistice interne / registrele stilistice**, în funcție de microstructurile textului (raportul dintre *Eul textului* şi lumea ficțională, raportul narator-personaje, personaj-personaje / relația dintre *eul* poetic şi *tu*-ul liric, dintre unitățile logice sau secvențele compoziționale, tipurile de structuri discursive, nivelurile de semnificare / de simbolizare etc.). „În structura textului iau naştere discontinuități stilistice [...], în strânsă legătură cu identitatea semantică a personajelor şi cu punctul de vedere al Eului creator şi al naratorului. [...] în acest sens, reprezintă identități stilistice distincte în textul lumii comice a lui Caragiale *stilul Cațavencu, stilul Farfuridi, stilul Tipătescu* etc." (Dumitru Irimia, op. cit.)

2. REGISTRE STILISTICE UTILIZATE ÎN OPERA LITERARĂ

- Definite în *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului* (Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer) ca „niveluri stilistice de care dispun locutorii pentru a-şi modula mesajul în funcție de circumstanțe" **registrele de limbă** sunt considerate subcoduri lingvistice selectate conştient sau spontan în interiorul unei comunități sociolingvistice, în scopul adecvării la situația de enunțare şi la contextul conversațional.
- Straturile stilistice ale limbajului artistic înglobează şi **registrele stilistice**, prin care se transpun diversele variante ale limbii în stilul beletristic şi se codifică repere spațio-temporale ale universului ficțional (registrul *arhaic* sau cel *regional*, registrul *popular* sau *cult*), componente psihosociale şi tipare comportamentale ale personajelor (registrul *cult* ori *popular,* registrul *argotic* sau cu elemente de *jargon*, registrul *colocvial, retoric* sau *emfatic* etc.), strategii discursive ale *eului rostitor* (registrul *oral*, registrul *scris*).
- **Registre stilistice** utilizate în creații literare:

Registre stilistice generale		
Registrul	**Caracteristici / mărci textuale**	**Exemple**
popular	▪ Utilizat ca variantă stilistică în opera literară (folclorică sau cultă), **registrul popular** presupune situarea naratorului, a personajelor / a eului liric în sfera culturii populare, printr-un limbaj marcat de spontaneitate şi indici ai implicării afective; ▪ La **nivel fonetic**: mărci ale oralităţii, accente afective, variante fonetice familiare, ignorând normele ortoepice; rime şi ritmuri simple, aliteraţii; ▪ La **nivel lexical**: selectarea unor cuvinte şi expresii idiomatice specifice universului rustic (inclusiv regionalisme), frecvenţa mare a diminutivelor, abateri de tipul pleonasmului, al tautologiei; ▪ La **nivel morfosintactic**: prezenţa unor forme neliterare (forme flexionare neliterare, acuzativul cu prepoziţie în locul dativului, forme pronominale colocviale, dezacordul etc.), viitorul popular, prezumtivul, superlativul popular, frecvenţa mare a interjecţiei; modele sintactice bazate pe repetiţii sau pe recurenţa lui „şi” narativ, anacolutul etc.); ▪ La **nivel stilistic**: caracter tradiţional al figurilor de stil.	*Tri inele jos pica,* *Tri îngeri le ridica;* *Tri îngeri cu tri biciuri,* *La tri cornuri de pământ,* *Tot trăsnesc şi tot plesnesc,* *Să ridice munţii crunţi.* (Colinde din Ardeal, *Ce sară-i?*) *Căci era boboc de trandafir din luna lui maiu [...]. Sau cum s-ar mai zice la noi în ţărăneşte, era frumoasă de mama focului: la soare te puteai uita, iar la dânsa ba. Şi de aceea Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă ce-i era.* (I. Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*)
cult	▪ Registru stilistic care defineşte, în general, creaţiile literare culte; implică situarea instanţelor comunicării artistice în orizontul culturii, prin aplicarea normelor limbii literare, prin informaţia culturală bogată; ▪ **Nivelul fonetic** e definit prin eufonie; în poezie, ritmuri şi rime complexe; ▪ **Nivel lexical** caracterizat prin diversitate şi bogăţie sinonimică, prin gradul ridicat de conceptualizare a termenilor, prin valorificarea potenţialităţilor multiple de semnificare; ambiguizare deliberată; ▪ **Nivel sintactic**: frază complexă, elaborată; ▪ La **nivel stilistic**: predilecţia pentru tropi şi figuri de gândire; variaţie stilistică, originalitate.	*Un tânăr metal transparent* *subţire ca lama tăioasă* *tăia orizonturi curbate şi lent* *despărţea privirea de ochi* *cuvântul, de idee,* *raza, de stea* *pe când plutea o floare de tei* *în lăuntrul unei gândiri abstracte.* (N. Stănescu, *Semn 1*)
oral	▪ **Oralitatea** vizează două straturi stilistice: un **strat primar**, intrinsec literaturii populare şi tuturor creaţiilor teatrale şi un **strat derivat**, specific structurilor dialogale (din proză sau din poezie) şi stilului marilor povestitori, a căror scriitură simulează circumstanţele comunicării orale; ▪ **Particularităţi**: comunicare directă, preponderent colocvială, afectivă şi spontană, cu relative libertăţi faţă de normele limbii standard, dar cu grad ridicat de convenţionalitate şi stereotipie în producerea „faptelor de stil”; relevanţa elementelor paraverbale şi nonverbale în constituirea sensurilor, zone de incidenţă cu registrul stilistic popular; diferenţieri în funcţie de tipul de cultură: **varianta oralităţii rustice / varianta citadină;** ▪ **Mărci distinctive**: formule ale adresării directe, enunţuri exclamative şi interogative, elidări fonetice, topică afectivă, frecvenţa unor sintagme / expresii colocviale, a substantivelor în vocativ, a verbelor la imperativ, a interjecţiilor; abateri de la normă precum dezacordul, anacolutul etc.	*– Hei, hei! călătorule. Dacă ţi-i vorba de-aşa, ai să-ţi rupi ciochinele umblând şi tot n-ai să găseşti slugă cum cauţi d-ta, că pe-aici sunt numai oameni spâni. Ş-apoi, când este la adicălea, te-aş întreba: ca' ce fel de zăticneală ai putea să întâmpini din pricina asta?* (I. Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*) *– Ei! Să lăsăm frazele, nene Caţavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care să-l îmbeţi cu apă rece?... Spune, unde să fie?* (I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

scris	▪ **Registru stilistic scris** presupune comunicare artistică mediată, prin producerea unei *scriituri* al cărui criteriu valoric este originalitatea,într-un limbaj autoreflexiv, conştient de forţa sa de a întemeia universuri autonome, dar şi de limitele acestor lumi semantice; ▪ **Nivelul fonetic**, nu mai puţin important decât în registrul oral (armonii imitative, ritmuri în eufonie sau rupturi de ritm, rime complexe etc.), este dublat de **nivelul grafematic** („exploatarea resurselor poetice ale grafismului şi ale punerii în pagină" – G. Genette), de semnalizările metatextuale (versul alb, versul spaţial etc.), chiar dacă *pictopoezia* sau *caligramele* rămân forme de expresivitate artistică experimentale; ▪ **Nivelul lexical** este caracterizat printr-o orientare deliberată a limbajului spre polisemie maximă care conferă un caracter deschis semnificaţiilor; reţele lexicale tematice, câmpuri semantice, termeni cu ocurenţă rară; ▪ **Nivel sintactic**: structurarea riguroasă a textului, astfel încât fiecare secvenţă textuală să participe la relevanţa estetică a semnului lingvistic; procedeele şi figurile de construcţie au rol definitoriu în producerea semnificaţiei (recurenţa, simetria, dislocarea, elipsa, opoziţia, repetiţia); ▪ La **nivel stilistic**, „sub acţiunea principiului metaforic, raporturile sintactice se dezvoltă în structuri imagistice, în spaţiul cărora se confruntă un univers real cu unul imaginar" (D. Irimia).	*Amețind totul, această iubire înflorea fără seamăn, cum înfloresc sălbatic, în luna mai, nimfele lujerilor de crin. Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura necontenit umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era un spectacol minunat.* (C. Petrescu, *Ultima noapte...*) *O, dacă n-ar fi eroarea,* *dacă am fi curați* *Cum sunt peștii din marea* *cea sferică, frați* *…și fiecare secundă n-ar fi* *mereu a trecutului…* (N. Stănescu, *O, dacă...*)
	Registre stilistice particulare	
arhaic	▪ **Registru stilistic** care evidenţiază dimensiunea istorică a limbajului; situează instanţele comunicării artistice într-un orizont de timp revolut, prin actualizarea unui limbaj învechit, ieşit din uz; ▪ **Dominanta stilistică**: ocurenţa arhaismelor la toate nivelurile discursului şi revitalizarea unor construcţii / tipare lingvistice învechite; ▪ **Tipuri de arhaisme: *lexicale*** (cuvinte ieşite din uz: *stolnic, logofăt* etc.), ***fonetice*** (forme sonore învechite: *pre, samă, a împle, a rumpe, lăcaş*), ***semantice*** (cuvinte utilizate odinioară cu alt sens: *prostime* – oameni se rând, *a tăbărî* – a aşeza tabără, *a certa* – a pedepsi etc.), ***morfologice*** (forme flexionare vechi: *inime, aripe, palaturi; văzum, plânsum, s-au fost deschis* etc.), ***sintactice*** (*Gazeta de Transilvania, domn ţării Moldovei*); ▪ **Funcţia stilistică** a arhaismelor utilizate în proza de inspiraţie istorică este aceea de a crea un tablou de epocă sau de a diferenţia discursul naratorului de cel al personajelor; în teatrul istoric, arhaismele creează impresia de verosimilitate prin reconstituirea limbajului vremii evocate.	*Lăpuşneanul porunci să împle cu lemne toate cetățile Molda-viei, afară de Hotin și le arse, vrând să strice prin aceasta azilul nemulțămiților, carii de multe ori, urzeau comploturi și ațâțau revolte.* (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*) *Ştefan: (lui Rareş) Ia cartea asta. Bag-o în sân. Ia seama la pecetie. Pune caii la un olac. Alege unul bine ferecat. Şi la drum. Schimbă caii din popas în popas. Şi să nu te oprești decât în Țarigrad. Acolo s-o dai în mână marelui vizir.* (Delavrancea, *Apus de soare*)

regional	▪ Registru stilistic care conferă identitate geografic-lingvistică universului ficţional, personajului / naratorului sau instanţei lirice exprimate; ▪ **Tipuri de regionalisme** utilizate în scop expresiv: ***lexicale*** (cuvinte cu circulaţie restrânsă la o arie geografică dialectală: *omăt, oleacă, niţel, păpuşoi, cucuruz* etc.), ***fonetice*** (pronunţii diferenţiate în funcţie de aria dialectală: *ghine, chiatră, să spuie, să prinză* etc.), ***semantice*** (sensuri diferite ale aceluiaşi cuvânt în zone diferite: *mereu* – „încet” în Banat), ***gramaticale*** (forme specifice anumitor regiuni: *aista, aiasta* în Moldova, *ăsta, aia* în Muntenia; viitorul moldovenesc – *oi merge*; prezentul *lucră, mâncă* în Transilvania, dezacordul subiect-predicat în Muntenia etc.); ▪ **Valoare expresivă**: lărgirea seriei sinonimice; conferă culoare locală (realism descriptiv); au rol de caracterizare a personajelor (ca elemente de limbaj popular/familiar); aspectele foneticii regionale aplicate unor neologisme au funcţie satirică în limbajul eroilor lui Caragiale (*cafiné*).	*Fratele cel sărac - sărac să fie de păcate! - tot avea şi el o pereche de boi, dar colé: porumbi la păr, tineri, nalţi de trup, ţepoşi la coarne, amândoi cudalbi, ţintaţi în frunte, ciolănoşi şi groşi, cum sunt mai buni de înjugat la car, de ieşit cu dânşii în lume şi de făcut treabă. Dar plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjală, cârceie, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă şi câte alte lucruri ce trebuiesc omului gospodar nici că se aflau la casa acestui om nesocotit* (I. Creangă, *Dănilă Prepeleac*)
familiar	▪ În opera literară, **registrul stilistic familiar** reprezintă un spaţiu de interferenţă a stilului beletristic cu cel colocvial; ▪ **Particularităţi**: valorizează estetic varianta spontană, neelaborată a limbii vorbite, cu structuri lingvistice libere, cu mărci ale oralităţii şi ale implicării afective, cu lexic variat, enunţuri nepretenţioase, cu ticuri verbale şi elemente de creativitate expresivă; ▪ **Rol stilistic**: caracterizarea personajelor sau a unui mediu cultural / socioprofesional; în poezia postmodernistă, generează prozaismul deliberat prin care este surprinsă banalitatea cotidiană şi, în acelaşi timp, construieşte contextul stilistic contrastiv, menit să reliefeze rarele metafore (plasate, frecvent, ca „poantă” în final); ▪ ***Jurnalul literar*** şi ***memoriile*** sunt scrieri „de graniţă”, în care registrul stilistic familiar, confesiv se asociază celui beletristic, chiar dacă referentul real biografic conferă o dimensiune nonficţională textului.	*Nu mai plânge, stea, nu mai jeli,* *Noapte, nu mă dojeni.* *Bădie soare, fă tu dreptate* *Şi-am să-ţi fiu frate.* (E. Botta, *Recolta*) *Dă-mi ceasul să ţi-l repar!* *Sunt specialist în decese de secundar!* *Vino la mine cu ora* *vino la mine cu ora să respirăm împreună* *beton şi mortar!* *Însă pe mâna mea stângă* *«din ceas dedus»* *crescuse un ierbar.* (F. Iaru, *Marcaje noi fundaţii ceasuri*)
argotic	▪ Utilizat în literatură ca resursă de înnoire a limbajului, **registrul stilistic argotic** creează figuri semantice prin sensurile noi atribuite unor cuvinte din limba comună, unor regionalisme, arhaisme, neologisme sau unor cuvinte împrumutate din limba ţigănească, generând un limbaj codificat; ▪ **Expresivitatea artistică** este determinată de *metafora, metonimia, eufemismul, antonomaza* etc. prin care se produce transferul semantic şi convertirea termenilor argotici în semnificanţi artistici; ▪ **Rol stilistic**: „înscrierea lumii narate în perspectiva realismului său lingvistic” (D. Irimia); mijloc de producere a impresiei de verosimilitate în caracterizarea unor personaje sau a unui grup social închis; în poezie, acest limbaj antiliric vizează „spiritul de frondă şi nevoia de expresivitate” (R. Zafiu), efectul stilistic fiind construirea unei viziuni antimetafizice asupra unei lumi absurde sau de-construirea unor modele lirice vetuste.	*Se ridică aici o problemă, spuse vizirul.[...] Ţin minte că acum vreo patruzeci de ani eram copil de casă şi în loc să frec podelele, frecam mangalu', cum se zice. Mă vede sultanul şi-mi spune: „Ce faci, bre?” „Mă gândesc,prea mărite”, zic eu. „În casa mea, bre?! face el şi dă-i şi arde-i, că de-atunci gândesc numai în aer liber. [...] Cap ai, gândire ce-ţi mai trebuie? Fă şi tu o pauză.* (I. Groşan, *O sută de ani de zile la porţile Orientului*)

jargonul	▪ Prezenţa **termenilor de jargon** în limbajul artistic aduce elemente de noutate nu doar în sfera lexicului, ci şi la nivel fonetic, oferind o alternativă modernă la mai vechiul registru emfatic; ▪ **„Efectul de stil”** principal este ruptura de nivel, crearea relaţiei contrastive în contextul stilistic; ▪ **Valoarea expresivă** a elementelor de jargon în scrierile tradiţionale era limitată la caracterizarea unor personaje satirizate / a unui grup care îşi creează o identitate socioprofesională, ori la construirea unei dimensiuni ironice în planul naratorului; în limbajul artistic modern, utilizarea jargonului poate fi considerată şi o marcă stilistică a omului contemporan care „se mişcă” dezinvolt în spaţiul multiculturalităţii sau o tentativă de a transgresa limitele unei limbi naţionale, prin plurilingvism.	*Moftangioaica română vorbeşte româneşte numai avec les domestiques, încolo franțuzeşte.* (I.L. Caragiale, *Moftul român*) *Şi zâmbeşti spre fiecare dintre oaspeții-nsemnați.* *Oh, îți vine a merveliu* în T shirt* şi-n prespălați!* (Mircea Cărtărescu, *Levantul*) **a merveliu (à merveille,* loc. adv. în limba franceză) – foarte bine, minunat, extraordinar **T shirt (T-shirt,* engl.) – tricou
neologic	▪ Registru stilistic asociat frecvent registrului cult, definitoriu pentru discursul elevat, conceptualizat, modern; ▪ **Dominanta stilistică**: frecvenţa mare a termenilor neologici specializaţi în sfera ştiinţelor (filosofie, psihologie, matematică, fizică etc.) sau în domeniile tehnice; aspect erudit al scriiturii; ▪ **Funcţii stilistice**: poate diferenţia planul naratorului de cel al personajelor sau are rol în caracterizarea unor eroi, în surprinderea unor medii intelectuale ori artistice; expresivitatea maximă este conferită de contexte stilistice contrastive, în care neologismele sunt reliefate prin asocierea cu termeni populari, colocviali sau cu elemente de jargon.	*Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menținute cu voință, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.* (C. Petrescu, *Ultima noapte de dragoste,...*) *Ordonată Spiră, / Sunet / Fruct de liră, / Capăt paralogic, Leagăn mitologic* (I. Barbu, *Uvedenrode*)
solemn	▪ **Registru stilistic solemn**, caracteristic unor specii clasice, precum tragedia, imnul, oda îşi înscrie structurile discursive în modele convenţionale specifice „stilului înalt”; ▪ **Dimensiunea stilistică**: tonalitate gravă, ceremonioasă, realizată prin categoria estetică a sublimului, prin lexicul elevat, prin figuri retorice etc.; ▪ **Valoare expresivă**: discursul elevat este menit să emoţioneze puternic, să confere o măreţie sobră ideilor, evenimentelor, personalităţilor evocate / personajelor; în creaţiile postmoderniste, efectul de stil este opus: exagerarea solemnităţii prin tonul encomiastic sau melodramatic determină pastişa, caricatura acestui registru stilistic.	*Brigbelu, rege tânăr din vremea cea căruntă* *Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă.* *Frumos au ars în flăcări prinosul de pe vatră,* *Pe când intrară oaspeții sub bolțile-i de piatră.* *În capul mesei şade Zamolxe, zeul getic,* *Ce lesne urcă lumea cu umăru-i atletic.* (M. Eminescu, *Gemenii*
retoric	▪ **Registru stilistic** care îşi are originea în arta retoricii („ştiinţă antică a elaborării discursului persuasiv” care a evoluat spre arta „ornării” stilistice, încheindu-şi existenţa în sec. al XIX-lea), caracterizat prin tonalităţi exaltate, prin frecvenţa mare a figurilor de stil; ▪ **Expresivitatea artistică** rezidă în supramarcarea secvenţelor textuale (tirada, perioada, fraza, secvenţa poetică etc.) prin grandilocvenţă (*interogaţia* şi *exclamaţia retorică*, *enumeraţia* şi *gradaţia*, *antiteze* şi *metafore* îndrăzneţe etc.; simetrii, recurenţe şi opoziţii sintactice etc.); ▪ **Rol stilistic**: discursul retoric poate crea o tonalitate patetică prin care se exprimă exaltarea eului rostitor, tensiunea paroxistică a unor conflicte, ori intensitatea trăirilor interioare, a pasiunilor unor personaje din opera epică sau dramatică; supralicitarea procedeelor retorice poate declanşa însă efecte comice / parodice sau inflexiuni ironice.	*O, moartea e-un chaos, o mare de stele,* *Când viața-i o baltă de vise rebele;* *O, moartea-i un secol cu sori înflorit,* *Când viața-i un basmu pustiu şi urât.* (M. Eminescu, *Mortua est!*) *Nu doar nu mi-ați jurat şi mie credință, când eram stolnicul Petre? Nu m-ați ales voi? Cum au fost oblăduirea mea? Ce sânge am vărsat? Care s-au întors de la uşa mea, fără să câştige dreptate şi mângâiere?* (C. Negruzzi)

parodic	▪ **Registru stilistic** care recurge la imitarea unei opere din „genul înalt”, în scopul compromiterii acesteia; apelează la intertextualitate („relaţia de coprezenţă între două sau mai multe texte” – G. Genette) sau la hipertextualitate (derivarea unui text din altul, prin transformare sau prin imitaţie); ▪ **Dominanta stilistică**: discursul are o gravitate simulată sau, dimpotrivă, un caracter satiric accentuat; ▪ **Expresivitatea** artistică este realizată prin de-construirea textului-sursă, prin efecte neaşteptate generate de noul context stilistic.	*Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.* (Urmuz, *Ismail ...)*
ironic	▪ **Registru stilistic** caracterizat prin disimularea unei atitudini critice sub aparenţa laudativă; performarea sensului ironic se realizează în contextul stilistic, care permite şi identificarea componentei graduale a registrului (de la ironia bonomă, la dispreţ, de la maliţie, la sarcasm); ▪ **Particularităţi**: „formulările ironice n-au alt mijloc de a se face recunoscute în afară de intonaţiile cu care sunt debitate” (T. Vianu); ▪ **Rol stilistic**: instituie un strat de adâncime al semnificaţiei, marcând ruptura între aparenţă şi esenţă, precum şi distanţarea critică, dispreţuitoare a locutorului (narator, personaj / eul liric) şi a lectorului de un referent (personaj, obiect, eveniment, situaţie etc.) pe care îl persiflează; „esenţa ironiei este să provoace tocmai afectele contrarii acelora legate de expresiile întrebuinţate.” (T. Vianu)	*Cel care-mi bagă-n spate un cuțit* *Binevenit fie și fericit!* *Și-așa mi se părea trupul prea greu* *Și-așa nu mai știam dacă sunt eu* *Binevenit fie și bucuros* *Că zac, parc-adormit cu fața-n jos,* *Visând la ce se-ntâmplă pe pământ* *întruna-i voi cânta sufletul blând* *Aceluia ce-mi bagă un cuțit* *în spate. Fie veșnic fericit!* (E. Brumaru, *Dulci distihuri ...)*
ludic	▪ **Registru stilistic** instituit printr-o strategie textuală de subminare din interior a unei structuri literare (formulă sau instanţă narativă/ „construct” poetic sau teatral, topos literar, *scriitură* etc.*)*, prin re-scriere în „cheie minoră”, în regimul derizoriului; ▪ **Dominanta stilistică**: de-construirea clişeelor, a poncifelor *genului,* „contrafacerea” lor dezinvoltă printr-un „joc” stilistic abil; ▪ **Expresivitatea** artistică rezidă în noua viziune (frecvent nonantropocentrică), degrevată de clişee şi în jocuri sclipitoare de cuvinte.	*Un pește mic și foarte trist* *Din heleșteul contelui* *S-a-ndrăgostit de-un ametist* *De la inelul contelui* *Și-ntr-o caleașcă a sosit* *Să ceară mâna contelui* *Dar refuzat și-adânc jignit* *Muri sub ochii contelui* (E. Brumaru, *Cântec naiv)*

gnomic	▪ **Registru stilistic** definitoriu pentru creaţiile / secvenţele textuale în care sunt formulate reflecţii asupra condiţiei umane; ▪ **Dominanta stilistică**: discursul conceptualizat prin care se instituie formulări pregnant sentenţioase; utilizarea unor structuri lingvistice impersonale (persoane gramaticale cu valoare generică); ▪ **Expresivitatea artistică** este determinată de limbajul cu mare valoare cognitivă: referent general-uman, termeni conceptualizaţi, formulări memorabile care exprimă în imagini artistice raportul dintre om şi univers, om şi existenţă, cunoaştere, creaţie, timp etc.	*Vreme trece, vreme vine,* *Toate-s vechi şi nouă toate;* *Ce e rău şi ce e bine* *Tu te-ntreabă şi socoate;* *Nu spera şi nu ai teamă,* *Ce e val ca valul trece;* *De te-ndeamnă, de te cheamă,* *Tu rămâi la toate rece.* (M. Eminescu, *Glossă)*
liturgic	▪ **Registru stilistic** specific creaţiilor cu un referent imaginar transcendent, în care este surprinsă relaţia fiinţei cu divinitatea, fiorul metafizic, neliniştea ontologică şi gnoseologică, aspiraţia sa spre sacru, nevoia de certitudini etc.; ▪ **Dominanta stilistică** este reprezentată de „un fond lexical şi un fond de modele sintactice ce se sustrag evoluţiei limbii" (D. Irimia); ▪ **Expresivitatea artistică** este asociată ideilor înalte, reprezentărilor şi simbolurilor religioase formulate în limbajul psalmodierii ceremonioase.	*Cum se sprijină nourii negri de cer, aşa se sprijină* *sufletul meu* *de umbra ta, Doamne!"* (Nichita Danilov, *Peisaj cu lumânări aprinse-n vânt*)

3. VALORI STILISTICE ALE TIMPURILOR VERBALE

- „Textul literar – opinează Dumitru Ieremia în studiul *Introducere în stilistică* – poate fi considerat ca o realitate cu două ipostaze consubstanțiale: (1) structură stilistică şi (2) funcția de semnificare poetică. În prima ipostază, *structura stilistică* poartă mărcile *Eului auctorial;* în ipostaza a doua, structura stilistică generează lumea semantică a textului şi poartă totodată mărcile *Eului textului."* Ambele serii de mărci stilistice – ale *eului auctorial* şi ale *eului textual* – îşi definesc identitatea şi, implicit, originalitatea, prin modul de valorificare a potențialului expresiv al limbii, a diverselor categorii estetice, semantice, morfologice şi sintactice.
- **VERBUL,**prin regimul său privilegiat de **nucleu al enunțării**, reprezintă o sursă majoră de expresivitate artistică. Aceasta se construieşte nu numai la nivelul conținutului semantic şi al structurii lingvistice (verbe / locuțiuni verbale), ci şi la nivelul categoriilor morfosintactice specifice – timpurile, modurile, persoanele.

- „**Timpul**, cea mai complexă categorie gramaticală, dezvoltă gradul cel mai înalt de complexitate în stilul beletristic. [...] Stilul beletristic îşi defineşte specificul prin constituirea timpului gramatical într-o categorie narativă" (D. Irimia), implicând perspective temporale şi capacitate de spațializare (prim-plan şi planuri de adâncime).

Valori stilistice ale categoriilor gramaticale	Exemple
PREZENTUL este forma verbală care „dezvoltă registrul semantic cel mai bogat, acoperind funcţional toate cele trei perspective temporale: *trecut, prezent, viitor* sau dezvoltând un sens pantemporal.” (Dumitru Irimia)	
1. prezentul narativ – propune o ***perspectivă sincronică***, în care timpul narării şi timpul evenimentelor narate se suprapun; timpul lecturării intră şi el în rezonanţă cu acest timp integrator, generând o temporalitate coincidentă, în care „se întâlnesc” naratorul, eroii şi lectorul: „scriitorul aduce timpul naraţiunii în timpul cititorului” (D. Irimia); - caracteristic **naraţiunii în simultaneitate**, prezentul narativ dinamizează acţiunea, induce lectorului sentimentul participării directe la evenimentele istorisite, creând iluzia că acestea sunt relatate pe măsură ce se desfăşoară; - **valori expresive** multiple: „reliefarea, dramatismul, rapiditatea, plasticitatea – dar şi ruptura, evaluarea, surpriza” (R. Zafiu); - în poezia epică şi în creaţia lirică în care viziunea poetică se întemeiază pe un scenariu narativ, prezentul determină „anularea hotarelor semantic-temporale specifice” (D. Irimia) conferind un relief stilistic deosebit situaţiei / evenimentului / experienţei de cunoaştere surprinse în desfăşurare.	*Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câţiva paşi, altele în mine. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipaţie, încleştezi dinţii, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică* (C. Petrescu) *Omul se scoală, trezeşte copii, înhamă caii şi umblă de colo până colo prin curte. (M. Preda)* *El zboară, gând purtat de dor,* *Pân' piere totul, totul; (M. Eminescu)* *Orele plutesc pe lângă umărul tău,* *sfere-albastre, şi-ntre ele e Saturn.* *Şi cum se duc, se micşorează* *mai înserat şi mai nocturn. (N. Stănescu)*
2. prezentul istoric / dramatic – anulează opoziţia categorială *prezent* - *trecut* prin actualizarea unor evenimente anterioare în prezentul naratorului şi, implicit, al lectorului; **-** în alternanţă cu verbe la timpuri trecute, produce „ierarhia planurilor de adâncime, prin ***tehnica basoreliefului***”, aducând figura şi faptele eroului „în clară lumină a prezentului”, în contrast cu adversarii lui şi „acţiunile conexe care sunt împinse în penumbra trecutului” (T. Vianu); **-** „Preferinţa pentru perfectul simplu ca timp narativ în proză şi pentru prezentul istoric în poezie este în secolul trecut (sec. al XIX-lea – *n.n.*) principala diferenţă dintre norma narativă a prozei şi cea a poeziei” (R. Zafiu).	*Mihai se grăbeşte, trece Dunărea, îşi îndeamnă oştile, care năvălesc asupra turcilor şi îi ucid sau îi prind mai pe toţi.[...] Dar Hassan-Paşa fugea înspăimântat şi nu se putea ţine pe picioare de groază. (N. Bălcescu)* *Mihnea încalecă, calul său tropotă,* *Fuge ca vântul;* *(D. Bolintineanu)* *Mircea însuşi mână-n luptă* *vijelia-ngrozitoare,* *Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;* *(M. Eminescu)*
3. prezentul etern / atemporal – „mijloc al potenţării retorice” (T. Vianu), prin care timpul naraţiunii, timpul enunţării şi al receptării se înscriu într-un ***continuum temporal***, fără început şi fără sfârşit, perceput din perspectivă cosmică sau metafizică; - *de-realizează* categoria timpului (considerată irelevantă), exprimând condiţia ontologică a unor	*- Ce mi-i vremea, când de veacuri* *Stele-mi scânteie pe lacuri,* *Că de-i vremea rea sau bună,* *Vântu-mi bate, frunza-mi sună;* *(M. Eminescu)* *Numai poetul,* *Ca păsări ce zboară*

entităţi considerate atemporale: *Divinitatea, Natura, Creaţia, Arta, Iubirea, Libertatea* etc.; - **valoarea expresivă** vizează înscrierea *feno-menalului* într-o perspectivă universală, încadrarea experienţei individuale, a evenimentului particular într-un tipar mitic; ca „modalitate stilistică a subordonării faptelor la idee" (T. Vianu), prezentul etern are rol de reliefare a unor categorii filosofice, a unor concepte etice, estetice sau cognitive, a unor valori umane considerate atemporale.	*Deasupra valurilor,* *Trece peste nemărginirea timpului* *(M. Eminescu)* *Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele. Suferinţele, patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca nişte tremurări plăpânde într-un uragan uriaş. (L. Rebreanu)*
4. prezentul gnomic / pantemporal – are ca efect stilistic suspendarea opoziţiilor temporale, conferind enunţurilor o valoare omnitemporală şi un grad mare de generalitate; - este specific enunţurilor sentenţioase autonome (proverbe, zicători, maxime, aforisme), meditaţiilor filosofice, cugetărilor diverse asupra condiţiei umane, asupra raportului om-lume, om-divinitate, fiinţă creatoare – creaţie etc. - **în plan semantic**, imprimă o dimensiune cognitivă textului şi o valoare morală, general-umană, mesajului; - **în plan stilistic**, valoarea expresivă e generată de concizia plastică a discursului şi, frecvent, de valenţele metaforice / metonimice ale verbelor la prezentul gnomic; în creaţii neo / postmoderniste, prezentul gnomic este asociat unor realităţi prozaice.	*Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţă, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.* *(C. Petrescu)* *Vreme trece, vreme vine,* *Toate-s vechi şi nouă toate.* *(M. Eminescu)* *Toată lumea se uită pe fereastră.* *Citeşte, spală, iubeşte, moare* *Şi din când în când dă fuga* *Şi se uită pe fereastră. (M. Sorescu)*
5. prezentul liric – realizează un decupaj în fluxul temporal continuu, exprimând intensitatea trăirii într-o durată concentrată; - **în planul semnificaţiilor**, presupune conştiinţa limitelor ontice ale fiinţei şi asumarea condiţiei existenţiale; exprimă – explicit sau implicit – dorinţa de a da un sens duratei fragmentare, ori refuzul / neputinţa „stării pe loc" etc. - **la nivel stilistic**, prezentul liric accentuează opoziţia între perspectivele temporale, valorizând „clipa cea repede ce ni s-a dat", în contrast cu trecutul sau cu viitorul.	*Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,* *Ochii mei nălţam visători la steaua /* *Singurătăţii.* *Când deodată tu răsărişi în cale-mi,* .... *Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,* *Ori ca Hercul înveninat de haina-i;* *Focul meu a-l stinge nu pot cu toate* *Apele mării.* *(M. Eminescu)*
6. prezentul evocativ / al reprezentării ficţionale – are o valoare durativă, propunând o perspectivă a unui trecut care se deschide spre prezentul narării / al rostirii lirice şi al lecturării; - **semantizarea poetică** a prezentului evocativ determină anularea succesiunii lineare a două durate pe care le „dizolvă" într-un flux temporal continuu; - **valoarea expresivă** a prezentului evocativ rezidă în deschiderea perspectivelor temporale şi instalarea eului rostitor / a naratorului într-o durată continuă; dinamizează imaginile artistice / acţiunea, prin referentul temporal de aspect durativ.	*De-atunci negura eternă se desface în fâşii,* *De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii...* *De-al meu propriu foc mă topesc de-atuncea* *De-al meu propriu cânt mistuit mă mântui* *(M. Eminescu)* *De-atâtea nopţi aud plouând,* *Aud materia plângând… (G. Bacovia)* *Să ai noroc în viaţă, vorba Aurichii, asta e tot. Unul se zbate de mic, învăţă, îşi umple plămânul de oftică şi altuia îi pică moştenirea de-a gata. (G. Călinescu)*

7. prezentul anticipativ / prospectiv – impune o perspectivă orientată spre viitor; - **la nivelul semnificaţiilor**, prezentul anticipativ al verbelor la modul indicativ exprimă certitudinea naratorului / a eului liric şi iminenţa evenimentului, în vreme ce prezentul conjunctivului creează un orizont de aşteptare pe o coordonată a probabilităţii; - înscrierea prezentului şi a viitorului într-o structură verbală a simultaneităţii determină **în plan stilistic** o dimensiune vizionară, o proiecţie explicită în imaginar, în spaţii ipotetice.	*Aștept să îmi apună ziua și zarea mea pleoapa să-și închidă, mi-aștept amurgul, noaptea și durerea, să mi se-ntunece tot cerul și să răsară-n mine stelele (L. Blaga)* *Curgi în Himeria. Te-ntorci întreg și mut și-ți vine să cânți la trompetă, [...], să-noți pe sub apă cu ochii deschiși, să dispari într-un nor sclipicios. (S. Popescu)*
8. prezentul iterativ – reliefează caracterul repetabil al ciclurilor cosmice sau existenţiale, al unor acţiuni etc.; - este exprimat prin verbe cu sens iterativ sau prin verbe care primesc un asemenea conţinut semantic în contextul stilistic; - **valoarea stilistică** iterativă rezidă în figurarea existenţei ca succesiune de situaţii repetabile, de cicluri închise, de automatisme cotidiene, de acţiuni repetitive.	*Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate, Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate (M. Eminescu)* *Decor de doliu funerar… În parc ninsoarea cade iar… (G. Bacovia)* *Prin întuneric bâjbâiesc prin casă, Și cad, recad, și nu mai tac din gură (G. Bacovia)*
IMPERFECTUL „Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mişcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfăţişează o succesiune de evenimente ale trecutului.” (T. Vianu)	
1. imperfectul narativ / evocativ operează o dublă deschidere temporală: timpul naraţiunii este prelungit spre timpul istorisirii şi spre cel al lecturării, iar prezentul scriitorului şi al cititorului se deschide spre referentul temporal trecut, spre „contemporaneitatea” evenimentelor şi a eroilor; - are o **funcţie dinamic-evocativă**: ca „timp al evocărilor concrete [...] şi imagine vie a mişcării” (T. Vianu), proiectează un eveniment, un proces sau o stare într-o durată nedeterminată şi instituie o perspectivă subiectivă, un *punct de vedere* al naratorului / al personajului / al eului liric; - când este utilizat **în poezie**, imperfectul devine „timpul narativităţii subiective, evocatoare, lirice, impresioniste” (D. Irimia); impune planul referenţial al unei experienţe ontologice sau gnoseologice progresive, ori perspectiva interioară a eului rostitor; „Efectul obţinut poate fi de uniformizare, de incompletitudine, dar şi de ritualizare sau simbolizare.” (R. Zafiu); - **în poezia populară** – epică sau lirică – valoarea expresivă este conferită, frecvent, de situarea într-o durată indeterminată, specifică timpului baladesc, mitic; la final de vers, verbele la imperfect generează monorima.	*Boierii, [...], fără arme, cădeau făr-a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare [...]. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața. (C. Negruzzi)* *Copilul mergea zgribulit și din când în când se oprea și-și strângea brațele clănțănind; se închircea și dârdâia parcă ar fi suflat crivățul peste el. (M. Preda)* *El asculta tremurător Se aprindea mai tare Și s-arunca fulgerător, Se cufunda în mare (M. Eminescu)* *Mă ridicam, scuturându-mi lin undele. Apele se retrăgeau tăcute, geloase. Plopii mi-atingeau umerii, tâmplele cu umbrele lor melodioase. (N. Stănescu)* *Iar Manoli sta, Nici că mai lucra, Ci mi se culca Și un vis visa... (Mănăstirea Argeșului)* *Era odată o capră care avea trei iezi. (I. Creangă)*

2. imperfectul descriptiv actualizează în imagini plastice o realitate trecută, situând-o într-o durată indeterminată; - accentuează viziunea auctorială subiectivă şi, în acelaşi timp, imprimă reprezentării actualizatoare o perspectivă progresivă; - **funcţia descriptiv-evocativă** se realizează prin aspectul imperfectiv al verbului care conferă descrierii (lirice sau inserate în textul narativ) un caracter dinamic, în opoziţie cu „decupajul" static determinat de utilizarea prezentului („Astfel, chiar când este exclusiv descriptiv, imperfectul construieşte o potenţialitate narativă." – R. Zafiu).	*În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea neprevăzută a arhitecturii [...], ciubucăraia, ridiculă prin grandoare, umezeala care dezghioca varul și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice. (G. Călinescu)* *Ea era frumoasă ca umbra unei idei,* *a piele de copil mirosea spinarea ei,* *(N. Stănescu)*
3. imperfectul iterativ converteşte capacitatea specifică imperfectului de „a prelungi durata acţiunii" (F. Brunetière) în posibilitate de a exprima fluxul temporal ca înlănţuire a duratelor circulare, a situaţiilor repetabile; - **valoarea expresivă** a imperfectului unor verbelor cu sens iterativ (sau a verbelor care primesc conotaţii echivalente prin determinări adverbiale / substantivale etc.) rezidă în forţa cu care exprimă / sugerează o dublă înscriere a fiinţei, într-un continuum temporal şi într-un tipar repetabil al existenţei.	*Partea dezagreabilă era că urcam și coboram fără să știm de ce, iar asta ni se comunica simplu de către cei îmbufnați și inițiați sumar. [...] Îmi repetam neconțenit, ca idiotizat: "N-aș fi crezut-o niciodată în stare să facă asta... (C. Petrescu)* *Pe cale-n lumea neagră am plecat.* *Umblam, vedeam, dar nu mă închegam.* *Vedeam, umblam, dar încă nu eram.* *Prin anul lung, ah lung, de altădat'* *De-abia iubirea m-a întemeiat. (L. Blaga)*
4. imperfectul oniric situează lumea narată într-un timp imaginar de grad secund (durată ficţională interioară inserată într-o temporalitate ficţională exterioară): „este timpul la care se povestesc visele sau coşmarurile..." (U. Eco); - **funcţia stilistică** este aceea de a institui un plan al imaginarului oniric şi de a semnala caracterul ireal al succesiunii de evenimente sau de stări şi trăiri lirice.	*Se făcea că era neapărat* *Necesar s-ajungem pe muntele Ararat* *(L. Dimov)* *Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia... (Mateiu Caragiale)*
5. imperfectul anticipativ modifică aspectul imperfectiv, dezvoltând sensul de prezent şi ambiguizând relaţia dintre *real* şi *ireal;* „devierea" de la norma specifică uzului transformă acest timp într-un „izvor de misterioase tristeţi", fiindcă „în clipa însăşi în care ne evocă acţiuni reale sau posibile, le face iluzorii şi le nimiceşte în trecut." (M. Proust); **- rolul stilistic** de „indice al trecerii de la realitate la imaginar în jocurile de copii" (I. Coteanu) devine o **strategie discursivă** prin care se construiesc premise ale viziunii poetice, se întemeiază lumi posibile, se imaginează experienţe ipotetice.	*... începu vechiul joc de-a imaginile: încerca să aducă la suprafață imagini cât mai vechi, cât mai depărtate, să le mărească, să le dea viață [...] Și nu era deloc ușor, pentru că trebuia să fie tot timpul atent...* *Tu erai piatra, tu erai norul,* *tu erai vulturul, tu erai ora* *din care-și curmau asupră-ne zborul* *secundele dându-se tuturora. (N. Stănescu)*
PERFECTUL SIMPLU „puţin frecvent în limba literară comună, este, în stilul beletristic, un al doilea timp al narativităţii..." (D. Irimia)	
1. perfectul simplu narativ exprimă o durată absolută, de mare concentrare epică, situând prim-planul evenimentelor / al momentelor relatate, al stărilor enunţate într-un trecut recent, apropiat de timpul narării;	*Și povestea bătrânul de neamuri curgând râuri,* *Din codrii răsărite, ieșite din pustiuri* *Și cum pieiră toate pe rând precum veniră* *Și cum cătând norocul mormântul și-l găsiră.* *(M. Eminescu)*

- este timpul naraţiunii ulterioare, timp al „narativităţii obiective, descriptive, neutre, epice; mişcarea construită prin perfectul simplu este rapidă şi fără durată” (D. Irimia); - **funcţia stilistică** principală este determinată de caracterul închis (aspect perfectiv) şi de caracterul punctual (aspectul momentan) al acţiunii / al stării; poate marca stilistic perspectiva dublu închisă asupra acţiunii – momentul iniţial şi cel final – sau numai începutul acesteia; reliefează derularea rapidă a evenimentelor ori valoarea momentană a unei stări; - situarea în finalul textului în care predomină alt timp narativ – imperfectul sau prezentul – provoacă o schimbare de ritm narativ, având rolul de accelerare bruscă a relatării.	*Grăind aceste, el se repezi pe cal, ieşi călare pe uşa cea spartă, se întoarse spre pădure, [. . .] apoi ieşi în drum şi slobozi calul la vale, spre Moara cu noroc.* *(I. Slavici)* *Se aplecă, luă în mâini un bulgăre şi-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoşată. (L. Rebreanu)* *Moromete se aşeză pe piatra albă de hotar şi îşi luă capul în mâini. (M. Preda)* *Atunci asfinţi după creştete luna şi cornul sună , însă foarte puţin. (Şt. Aug. Doinaş)*
1. perfectul simplu descriptiv presupune o deviere expresivă de la caracterul prin excelenţă narativ al acestui timp verbal; utilizarea atipică situează secvenţa descriptivă în prim-plan, în relaţie contrastivă cu planul de adâncime în care se înscriu în mod obişnuit verbe la imperfect; - **funcţia dinamică** specifică perfectului simplu conferă vivacitate imaginilor descriptive, organizând elementele într-o succesiune alertă; descrierea de acest tip are caracter livresc.	*Deodată se făcu rece şi începu să bată vântul [...] Ploaia începu să cază în stropi mari, tunetele începură să răsune de-a lungul văii cu nişte zguduituri mai puternice şi tot mai puternice. (I. Slavici)* *Cu tunetul se prăbuşiră şi norii* *În încăperea universului închis.* *Vijelia aduse cocorii,* *Albinele, frunzele... (T. Arghezi)*
MAI-MULT-CA-PERFECTUL „stabileşte cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfăşura episodul respectiv” „această necontenită raportare la evenimente anterioare realizează ceea ce s-ar putea numi *stilul naraţiunii,* adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.” (T. Vianu)	
1. mai-mult-ca-perfectul încadrării/ **cataforic** – situat în incipit, deschide seria de evenimente prin evocarea unor circumstanţe anterioare naraţiunii propriu-zise; schiţează fundalul evenimentelor care urmează a fi narate; - ca **strategie discursivă** este utilizat cu precădere în proza tradiţională, marcând succesiunea cronologică a evenimentelor, organizate pe două planuri: un plan secund, al anteriorităţii (dominat de mai-mult-ca-perfectul verbelor) şi un prim-plan al actualităţii (acţiunea propriu-zisă relatată cu ajutorul verbelor la perfectul simplu / compus, ori la prezentul narativ); - **rolul stilistic** este acela de a diferenţia timpul diegetic – situat într-un trecut îndepărtat – de timpul istorisirii şi al receptării, creând o tensiune narativă prin relaţia contrastivă între planul de adâncime al relatării sintetice / al evocării şi prim-planul evenimenţial; în literatura sec. al XX-lea este utilizat şi ca mijloc stilistic de *arhaicizare*.	*Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cârmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oşti turceşti şi se întorna acum să izgonească pre răpitorul Tomşa.* *(C. Negruzzi)* *În primavara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia data concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal. (C. Petrescu)* *Numisem nunţii noastre-un burg,* *Slăvit cu ape-abia de curg – (I. Barbu)* *După ce ascultase cu luare aminte vorbele tânguitoare ale lui Barzovie-Vodă, hanul cel tânăr făcu semn să se facă linişte.* *(I. Groşan)*

2. mai-mult-ca-perfectul narativ / anaforic – întrerupe seria evenimentelor din prim-planul narativ pentru a insera un enunţ / o secvenţă retrospectivă, „ca un mijloc de a fixa treptele timpului" (T. Vianu); - **valoarea expresivă** este conferită de întreruperea fluxului temporal, de o dislocare semnificativă în ordinea cronologică a evenimentelor, a situaţiilor sau a stărilor comunicate; interferenţa între mai-mult-ca-perfectul şi timpuri ce exprimă ulterioritatea creează *acronia* narativă; - **valoarea expresivă** este conferită de întreruperea fluxului temporal, de o dislocare semnificativă în ordinea cronologică a evenimentelor, a situaţiilor sau a stărilor comunicate; interferenţa între mai-mult-ca-perfectul şi timpuri ce exprimă ulterioritatea creează *acronia* narativă; Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori şi anterioritatea cauzală." (T. Vianu)	*Niciodată femeia aceasta nu mă iubise. Reluam tot ce a fost la Odobeşti, la ţară, şi acum simţeam că acolo am avut dreptate, că atunci văzusem limpede, că seria ei aceea fusese. (C. Petrescu)* *Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp. Cât ajunseseră acasă, Paraschiv [...], se dăduse jos din căruţă, lăsase pe alţii să deshame şi să dea jos uneltele, iar el se întinsese pe prispă... (M. Preda)* *Împrejur întunericul se înăsprise, încât înţepa ochii. (L. Rebreanu)* *Tu ţi-ai strecurat cântecul în mine* *Într-o dup-amiază, când* *Fereastra sufletului zăvorâtă bine* *Se deschisese-n vânt. (T. Arghezi)*
VIITORUL „conform definiţiilor clasice, o secvenţă de enunţuri în care timpul verbelor e viitorul nu ar putea să constituie o naraţiune; în literatură el poate totuşi deveni un timp al reprezentării unei lumi posibile de tipul visului sau al viziunii, care reduce diferenţa dintre categoriile *real* şi *ireal.*" (R. Zafiu)	
1. viitorul cu funcţie narativă este o deviere expresivă convenţionalizată, având ca punct de referinţă prezentul enunţării pe care îl prelungeşte într-o durată imaginară; progresia în ireal nu are o limită, poate conduce spre infinit; - proiectarea unei suite evenimenţiale / a unei serii de situaţii imaginate în viitor este mai frecventă în textele poetice; **strategiile discursive** canonice sunt bazate pe cronologie directă (*prezent – viitor*) sau inversată (*acronia*), marcând în primul caz conştiinţa irealităţii, iar în al doilea, iluzia iminenţei unui viitor „ce va să fie" (viitorul apare în incipit, instituind cadrul ireal, premisă a unei realităţi ficţionale care devine treptat o certitudine exprimată în final prin timpul prezent); - **rolul stilistic** principal este crearea unei perspective vizionare, reprezentarea unui plan interior al reveriei sau al dorinţei, al anticipării profetice ori al presimţirilor neliniştite; referentul iluzoriu, proiectat ca potenţialitate sau ca realitate ficţională se construieşte frecvent pe scenarii consacrate (călătoria iniţiatică, visul de iubire, aspiraţia spre ideal, confruntarea, apocalipsa etc.); - **formele inversate**, cu auxiliarul postpus au rolul de a accentua stilistic planul semantic al verbului prin topica marcată afectiv.	*Mai am un singur dor [...]* *Va geme de patemi* *Al mării aspru cânt...* *Ci eu voi fi pământ* *În singurătate-mi. (M. Eminescu)* *– Cu voia măriei-tale, zise Stroici, vedem că moşia noastră a să cadă de isnoavă în călcarea păgânilor. Când astă negură de turci va prăda şi va pustii ţara, pe ce vei domni măria-ta? (C. Negruzzi)* *La noapte va zvârli, pe coastă, marea,* *O pasăre cu chipul femeiesc,* *Iar noi, aflând cu groază întâmplarea,* *Vom socoti-o drept un semn ceresc* *(R. Stanca)* *Pleşuve moş, nu te speria* *Că umbra ta n-are să vină,* *Îi vom găsi pe undeva* *O mai multiplă rădăcină. (L. Dimov)* *Patru evanghelii scrie-vom despre căderea frunzei în toamnă. (N. Stănescu)*

2. viitorul colocvial (popular), diferenţiat la nivelul graiurilor (Muntenia, Oltenia, Dobrogea: *o să plecăm;* Moldova: *am / ai / are* + conjunctiv – *am să plec;* în restul zonelor, forme obţinute de la construcţia standard a viitorului prin afereză primei consoane a auxiliarului: *oi pleca, îi pleca, a pleca* etc.) are o mare frecvenţă la nivelul limbii vorbite (stilul colocvial); - **valoarea expresivă** rezidă în marea încărcătură afectivă, în conotaţiile dubitative şi în aspectul modal care îl apropie de conjunctiv; forma sa analitică mai complexă decât a viitorului literar accentuează componenta durativă şi o încarcă de un conţinut sufletesc divers; în literatura cultă, utilizarea acestei forme nu mai marchează exclusiv registrul stilistic oral şi popular, ci şi un registru liric, marcat subiectiv ori un registru familiar, deliberat prozaic.	*Astăzi nu mai cântăm, nu mai zâmbim. Stând la început de anotimp fermecat, astăzi ne despărţim cum s-au despărţit apele de uscat. Nu peste mult tu vei fi cerul răsfrânt, eu voi fi soarele negru, pământul. Nu peste mult are să bată vânt. Nu peste mult are să bată vântul ... (Şt. Aug. Doinaş) Eu am să scriu „Romanul adolescentului miop". Dar am să-l scriu ca un Jurnal al autorului. Cartea mea nu va fi un roman, ci comentarii, note, schiţe pentru roman. (M. Eliade)*
3. viitorul anterior construieşte o succesiune de secvenţe anticipative situând starea sau evenimentul exprimat înaintea altei acţiuni / stări proiectate în viitor; - absent din limba actuală, viitorul anterior conferă discursului un caracter livresc şi aparenţa de vechime; - în cazul particular al construcţiei diferenţiate prin utilizarea gerunziului (*vei fi fost / vei fi fiind* – considerată o formă a *modului prezumtiv),* **valoarea stilistică** este cea de exprimare a incertitudinii locutorului sau a unei posibilităţi dezirabile, nesigure ori irealizabile.	*Voi fi bătrân şi singur, vei fi murit de mult! (M. Eminescu) Pe unde, Doamne, vei mai fi fiind? Ce viscol te-a înzăpezit pe grind? Cine te-a răstignit în nelumină? Plângând că botezatu-ne-ai cu vină, pe unde, Doamne, vei mai fi fiind? (H. Bădescu)*
PERFECTUL COMPUS „convertit în timp narativ, prin caracterul perfectiv al temporalităţii sale, [...] fixează într-o perspectivă de anterioritate ireversibilă încheierea implacabilă a unor procese situate în succesivitate." (D. Irimia)	
perfectul compus înscrie evenimentele narate, procesele, stările sau experienţele lirice într-o durată trecută închisă, într-un interval de timp anterior timpului enunţării; - **funcţia stilistică** principală este aceea de a crea un decupaj în fluxul duratei, delimitând o secvenţă de temporalitate situată în anterioritatea imediată a prezentului sau, dimpotrivă, într-un trecut foarte îndepărtat cum este cel al basmului; din perspectiva momentului enunţării, acest trecut ireversibil este prezentat ca acţiune încheiată, ca rezultat al unui proces sau ca efect al unei stări; are **rol de narare** a unor evenimente trecute istorisite în succesiune cronologică sau **rol de evocare** marcată de indici ai subiectivităţii (formele inversate, de exemplu): „O acţiune trecută ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus" (I. Iordan);	*Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă... (L. Rebreanu) Apoi sălbăticia mi-a crescut, cântările mi-au pierit, şi fără să-mi fi fost vreodată aproape te-am pierdut pentru totdeauna în ţărână, în foc, în văzduh şi pe ape. (L. Blaga) În noaptea asta, către zori, a avut cel dintâi semn, în vis, care a împuns-o în inimă şi-a tulburat-o şi mai mult. (M. Sadoveanu)*

- altă **funcţie stilistică** este delimitarea planului naratorului (a cărui obiectivitate poate fi exprimată prin perfectul simplu) de planul personajelor, marcat subiectiv prin perfectul compus; - situarea **în finalul textului** / al episodului narativ (în contrast cu timpul narativ principal – prezentul, perfectul simplu sau imperfectul), poate avea un **rol rezumativ** sau concluziv, reliefând astfel caracterul ireversibil al evenimentelor; - **forma învechită** a perfectului compus (având două auxiliare: „eu l-*am fost zărit*") este o marcă a registrului stilistic arhaic.	*Pe trei covoare de răcoare* *Lin adormi, torcând verdeață,* *Când lângă sân, un rigă spân,* *Cu eunucul lui bătrân,* *Veni s-o-îmbie cu dulceață:* *– Enigel, Enigel,* *Ți-am adus dulceață, iacă, (I. Barbu)* *Am râs. Am vorbit. Am plătit.* *Pe cer răsăreau stelele de jucărie.* *(A. Mușina)* *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă (M. Eminescu)*

4. VALORI STILISTICE ALE MODURILOR VERBALE

- Exprimând atitudinea emițătorului față de acțiunea, procesul sau starea enunțate, modurilor verbale angajează eul rostitor în structurile diegetice, în discursul epic, liric sau dramatic. Resursele de expresivitate artistică ale acestei categorii gramaticale specifice verbului sunt actualizate prin marcarea modului în care emițătorul (naratorul, eul liric, personajul epic sau dramatic) se raportează la obiectul enunțării, felul în care le percepe şi ipostaza lui – implicată, subiectivă sau nonparticipativă, obiectivă – față de evenimentele, situațiile, ori stările comunicate prin discurs.

VALORI EXPRESIVE ALE MODURILOR VERBALE	EXEMPLE
MODUL INDICATIV imprimă un caracter obiectiv acţiunilor, proceselor, stărilor pe care le exprimă. ▪ Ca mod al enunţării unor fapte considerate reale şi a unor stări apreciate ca sigure, indicativul apare în **limbajul comun** ca un mod neutru din punct de vedere stilistic. ▪ **În textul literar**, capacitatea de a exprima certitudinea locutorului (narator, personaje / eul liric), în raport cu obiectul enunţării, conferă referentului aparenţa unei realităţi validate în universul ficţional. ▪ Prin **paradigma** sa **temporală** – mai bogată decât a celorlalte moduri – permite instituirea unor raporturi diverse între evenimentele istorisite (***cronologie*** – anterioritate, simultaneitate, ulterioritate – sau ***acronie***), între timpul narat şi timpul narării, între momente evocate şi prezentul liric. ▪ **Valorile expresive** ale indicativului sunt diferenţiate în funcţie de forma temporală a verbului, fiecare dintre cele şapte timpuri ale indicativului având propriile valenţe stilistice (prezentul, imperfectul, perfectul simplu, perfectul compus şi mai-mult-ca-perfectul, viitorul simplu şi viitorul anterior).	*Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câțiva pași, altele în mine. [...] A fost destul să apară nemții... focul a două baterii. Și totuși acum soarele era sus, prietenii mă așteptau...* *(C. Petrescu)* *M-ai lovit destul pân-acum. [...] Seară de seară, secundă de secundă, de ani și ani de zile. M-ai fărâmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Ăsta-i personaj?* *(M. Vișniec)* *Ți-e lumea toată acoperământ.* *O mierlă scoate soarele din apă;* *facerea lumii poate să înceapă,* *a înflorit un vișin pe pământ.* *Nu spune-am fost, nici că voi fi, ci sunt!* *(H. Bădescu)*

MODUL IMPERATIV instituie o relaţie de comunicare directă exprimând dorinţa sau voinţa emiţătorului de a determina o acţiune ori de a o împiedica. ▪ **Valoarea stilistică** a imperativului rezidă în capacitatea de exprimare a unor atitudini şi trăiri subiective, printr-un dublu sistem de semnale: verbale şi paraverbale (accentele afective, pauzele expresive, intonaţia specifică ordinului, ameninţării, îndemnului, rugăminţii, concesiei, ironiei etc.). ▪ Ca **marcă textuală a stilului direct**, imperativul are rol de „teatralizare” şi, în acelaşi timp, rol de dinamizare a discursului personajelor („imperativul dramatic şi narativ”); alături de substantivele / adjectivele în vocativ reprezintă un indice al oralităţii stilului; în limbajul popular, poate apărea fără referire la o persoană anume („imperativul formal” îşi pierde valorile specifice, persoana a doua având valoare generică – N. Forăscu). Prezenţa imperativului în **textul liric** semnalizează discursul dialogic sau monologul adresat (care poate lua forma invocaţiei retorice).	*–Destul! strigă Lăpuşneanul, nu te mai boci ca o muiere! fii român verde.[...] Haide! luaţi-l de-l daţi norodului şi-i spuneţi că acest fel plăteşte Alexandru-vodă celor ce pradă ţara.* *(C. Negruzzi)* *Nu mai vorbi, nu râde, nu te gândi, nu plânge,* *Nu mai visa zadarnic : e prea târziu acum!* *(I. Pillat)* *Stihuri, zburaţi acum din mâna mea* *Şi schiopătaţi în aerul cu floare,* *(T. Arghezi)* *S-a întors să-l caute, dar du-te, caută, suceşte-te, învârteşte-te, omul parcă intrase în pământ. (I. Creangă)*
MODUL CONJUNCTIV exprimă potenţialitatea unei acţiune realizabile, posibile, probabile sau atitudinea emiţătorului faţă de acţiunea, starea, trăirea enunţate: incertitudinea, ezitarea, aproximaţia, deliberaţia, dorinţa, protestul, indignarea etc. ▪ **Valoarea expresivă** a conjunctivului este dată de mărcile afective pe care le exprimă în contextul stilistic (atitudini şi trăiri subiective). ▪ În discursul naratorului, al personajelor (discurs direct, indirect / indirect liber), ori al eului liric, conjunctivul poate avea rolul de a institui un nivel al acţiunilor, al trăirilor interioare, al stărilor ipotetice, alternative ori anticipative; în acest ultim caz, prezentul conjunctivului îndeplineşte, stilistic, **funcţia indicativului viitor**, chiar dacă nu participă la construirea viitorului colocvial. ▪ Funcţia stilistică a conjunctivului poate fi de echivalenţă cu **condiţional-optativul** presupunând dependenţa acţiunii enunţate de o altă acţiune sau de o stare, de o dorinţă. ▪ O funcţie stilistică particulară este cea de **substituire a imperativului** cu rol de accentuare a subiectivităţii; în cazul special al verbelor la persoana a III-a a conjunctivului (când poate apărea fără morfemul „să”), rolul stilistic este de completare a paradigmei imperativului – care nu are decât persoana a II-a. ▪ În **textul liric**, modul conjunctiv reprezintă, deseori, o marcă textuală a unui plan al imaginarului, având rolul de a semnaliza trecerea de la dimensiunea reală la cea ideală.	*Moromete îi spuse, fără multă vorbă, că s-a terminat şi cu istoria lui cu studiile, să stea acasă şi să pună mâna pe sapă.* *(M. Preda)* *... daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo...* *(I.L. Caragiale)* *Şi deodată-am început să ştiu* *mersul luminii şi-al strigării [...]* *Să urlu sfâşiat de păsări repezi,* *să ard lovit de-un meteor,* *s-adorm pe gâturi lungi de lebezi,* *şi de lopeţi de bărci, izbit, să mor.* *(N. Stănescu)* *Unde să merg de-acum?* *Pe cine să mai aştept? (I. Pillat)* *Piară-mi ochii tulburători din cale,* *Vino iar în sân, nepăsare tristă;* *(M. Eminescu)* *– Să pregăteşti, cu Mitrea, sania, îi zise Vitoria. S-o umpli cu fân; să pui ş-un sac de orz pentru cai. (M. Sadoveanu)*

MODUL CONDIŢIONAL-OPTATIV dezvoltă, prin aceeaşi paradigmă verbală, două valori modale: exprimarea unei acţiuni dependente de o condiţie (explicită sau implicită) şi exprimarea unei acţiuni realizabile / irealizabile, prezentate ca opţiune asumată; la timpul perfect acţiunea este ireală. **Funcţiile stilistice** sunt determinate de interferenţa valorilor modale (exprimarea eventualităţii, a posibilităţii, a unor ipoteze / scenarii posibile sau imposibile, a unor acţiuni presupuse, realizabile sau nerealizate etc.) şi de ambiguitatea conotaţiilor subiective – de la incertitudine la aserţiune fermă, de la dorinţă concretă la aspiraţie vagă etc. **Valori expresive** particulare are optativul care preia funcţia indicativului, ca „optativ al modestiei, al politeţii" (D. Irimia), când „nu exprimă nici condiţia, nici dorinţa, ci arată că acţiunea verbului este posibilă, realizabilă" (E. Câmpeanu). O **altă funcţie stilistică** a condiţional-optativului este cea de substituire a modului conjunctiv în enunţuri interogative sau exclamative; valoarea expresivă este cea de accentuare a unei tonalităţi subiective – uimirea, indignarea sau ameninţarea vehementă specifică blestemului / imprecaţiei; în asemenea enunţuri, apare frecvent forma inversată care amplifică rolul expresiv al verbului situat înaintea auxiliarului specific. În **textul liric**, modul condiţional-optativ apare mai rar, având mai ales rolul de a exprima o situaţie ipotetică, o experienţă lirică imaginată.	*Aş fi putut să spun şi eu un cuvânt… Orice cuvânt… De pildă, aş fi putut să spun nu… Ce s-ar fi întâmplat dacă aş fi spus şi eu nu? Îţi spun că nu s-ar fi întâmplat nimic… (M. Vişniec)* *N-ai lăuda de n-ai şti să blestemi,* *Surâd numai acei care suspină,* *Azi n-ai iubi de n-ar fi fost să gemi,* *De n-ai fi plâns, n-ai duce-n ochi lumină.* *(Radu Gyr)* *Din contra, doamnă, aş dori, te-aş ruga să fii bună a-mi acorda o prelungire de termen. (I.L. Caragiale)* *Usca-s-ar izvoarele toate şi marea,* *Şi stinge-s-ar soarele ca lumânarea.* *(T. Arghezi)* *Spune-mi, dacă te-aş prinde-ntr-o zi* *şi ţi-aş săruta talpa piciorului,* *nu-i aşa ca ai şchiopăta puţin, după aceea,* *de teama să nu-mi striveşti sărutul?...* *(N. Stănescu)*
MODUL INFINITIV este o formă verbală „cu trăsături duble, de tip verbal şi nominal" (*Dicţionar de ştiinţe ale limbii*), nominalizarea fiind integrală în cazul infinitivului lung, moştenit din limba latină; verbele la infinitiv numesc în chip general, abstract acţiunea, procesul sau starea. ▪ **Valoarea expresivă** a infinitivului este generată de capacitatea lui de a marca registre stilistice diferite; cu valoare sentenţioasă, acest mod devine indice al registrului gnomic, în timp ce valoarea livrescă (obţinută prin substituirea conjunctivului, după o construcţie impersonală sau după verbul „a putea") este specifică registrului stilistic cult; conservarea valorii verbale a infinitivului lung semnalizează registrul stilistic arhaic sau registrul popular (în care se utilizează şi în formele inversate ale viitorului / ale condiţionalului), iar asocierea valorii imperative – care conferă un ton impersonal – marchează stilul oficial. ▪ Foarte rar folosită în limba actuală, **forma de perfect** a infinitivului îndeplineşte funcţia stilistică de marcă a narativităţii prin instituirea unei succesiuni temporale.	*Războiul dădu lui Felix, peste câţiva ani, prilejul de a se afirma încă de tânăr.* *(G. Călinescu)* *Mândria de a oferi o „masă" lua proporţii de eveniment, [...], excursia la Moşi şi ştrengăria de a ne da în căluşei, de a mânca floricele şi a bea un ţap de bere, era... orgie. (C. Petrescu)* *Căci ei se nasc spre a muri* *Şi mor spre a se naşte* *(M. Eminescu)* *A pierde tot ce se poate pierde ...* *Şi-am cântat din coasta mea* *din vertebra ca o stea,* *de-a-ncălecare pe-o şa,* *pe o şa de cal măiastru,* *foaie verde de albastru.* *(N. Stănescu)* *Ştefan-Vodă a început a-i batere până ce i-au trecut de Dunăre (I. Neculce)* *Îmi era a scăpare de dânsul (I. Creangă)*

▪ **Infinitivul lung**, chiar dacă este substantivizat în limba română, păstrează urme semantice ale acţiunii, numind rezultatul acesteia; apare frecvent în titlurile poeziilor.	
MODUL GERUNZIU este singurul mod nepersonal care conservă conţinutul dinamic specific verbului, surprinzând o acţiune în desfăşurare, un proces, o stare durativă; înscrierea acestora într-o temporalitate fără referire la momentul enunţării permite exprimarea oricărei durate – prezente, trecute ori viitoare –, în funcţie de context. ▪ Principala **funcţie stilistică** a gerunziului este capacitatea de a crea <u>imagini dinamice</u>; frecvent, gerunziul determină circumstanţele acţiunii exprimate prin verbul regent sau îi adaugă acestuia o altă acţiune într-un ritm alert; antepus regentului, el poate avea o funcţionalitate polivalentă, exprimând, în acelaşi timp temporalitatea şi cauzalitatea, ceea ce creează ambiguitate stilistică. ▪ Când este asociat grupului nominal, are rolul de a atribui substantivului o <u>însuşire dinamică</u>, având (de cele mai multe ori) **funcţia stilistică** de <u>epitet</u>; această funcţie este accentuată frecvent prin valoarea adjectivală a **gerunziului acordat** în gen şi număr cu regentul nominal; ocurenţa redusă în limbajul curent a gerunziului cu funcţie de atribut îi conferă şi un rol de semnalizare a registrului stilistic cult. ▪ **Valenţele expresive** ale gerunziului se manifestă pregnant şi la nivel fonetic – prin sonoritatea specifică a terminaţiei care susţine deseori <u>valoarea onomatopeică</u> a verbului – sau la nivelul sintaxei poetice, dacă o suită de gerunzii sunt situate la sfârşitul versurilor, generând <u>monorima</u> (frecventă în poeziile populare). ▪ O valoare stilistică particulară primeşte gerunziul din structura unui grup verbal (cum este prezumtivul prezent) prin care se accentuează caracterul durativ al acţiunii sau al stării şi, în acelaşi timp, se <u>reliefează percepţia subiectivă</u> (acţiune ipotetică, probabilă, incertă, presupusă, bănuită, dorită).	*Dar Moromete parcă nici nu auzea [...], <u>conducând</u> mai departe torentele de apă, <u>făcându</u>-le loc cu sapa şi <u>continuând</u> liniştit şi neturburat să vorbească...* *M. Preda)* *Ca şi cum ai vedea munţii <u>plângând</u>,* *ca şi cum ai ceti în deşerturi un gând,* *ca şi cum ai fi mort şi totuşi <u>alergând</u>,* *ca şi cum ieri ar fi în curând,* *astfel stau palid şi trist <u>fumegând</u>.* *(N. Stănescu) Ruxandra ieşi <u>tremurândă</u> şi galbănă şi, <u>răzemându-se</u> de părete: „Voi să daţi seamă înaintea lui Dumnezeu, zise <u>suspinând</u>. (C. Negruzzi)* *Tu lumină <u>alergândă</u>* *<u>reîntorcându-te</u> acasă* *bruscă <u>devenind</u> flămândă* *<u>rechemându</u>-şi iar mireasă* *(N. Stănescu)* *Măicuţă bătrână* *Cu brâul de lână,* *Din ochi <u>lăcrimând</u>,* *Pe câmpi <u>alergând</u>,* *Pe toţi <u>întrebând</u>* *Şi la toţi <u>zicând</u> (Mioriţa)* *Şi poate şi acum <u>a mai fi trăind</u>, dacă n-a fi murit. (I. Creangă)*
MODUL PARTICIPIU prezintă o acţiunea încheiată sau rezultatul acesteia implicând o valoare temporală trecută, cu efecte care persistă sau au încetat în momentului enunţării; având un „comportament dublu: verbal şi adjectival" (*Dicţionar de ştiinţe ale limbii*), participiul cumulează funcţii stilistice specifice celor două clase morfologice. ▪ **Valoarea expresivă** a participiului care <u>conservă particularităţile verbului</u> (ca element formativ pentru diateza pasivă, pentru perfectul conjunctivului, al condiţionalului sau al infinitivului, pentru indicativ – perfectul compus sau viitorul anterior) este actualizată prin tipare sintactice care se abat de la	*<u>Iertat</u> să fie cel ce la mânie* *Mi-a împlântat cuţitul pân-la os,* *Dar <u>neuitat</u> şi <u>neiertat</u> să fie* *Cel care-a râs de gându-mi bătăios.* *(N. Labiş)* *Casa lui moş Costache era leproasă, <u>înnegrită</u>. Poarta era <u>ţinută</u> cu un lanţ, şi curtea toată <u>năpădită</u> de scaieţi.* *(G. Călinescu)* *Umanitatea <u>înfometată</u>, <u>iradiată</u>,* *<u>atomizată</u>,* *e <u>prea ocupată</u>. (M. Ursachi)*

normele limbii standard: inversiuni topice, recurenţă, dislocare sintactică. ▪ **Resursele expresive** ale participiului cu valoare adjectivală se înscriu în sfera funcţiilor stilistice de nivel semantic (epitet, metaforă, metonimie etc.); adjectivul participial poate primi determinanţi circumstanţiali specifici verbului sau poate avea grade de comparaţie specifice adjectivelor, ceea ce îi conferă valenţe stilistice multiple. ▪ **Participiul substantivizat** (prin articulare), cu formă afirmativă sau negativă, are rol în diversificarea / îmbogăţirea lexicului şi în structurarea unor figuri stilistice specifice substantivului.	*Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu cărucioru*l *prin canal... (Urmuz)* *Rotit de două ori la mărul-soare,* *În minutare-aprins - și încrestat.* *(I. Barbu)* *Dacă ochilor tăi le-ar plăcea* *Nevăzutul și neștiutul... (T. Arghezi)*
MODUL SUPIN exprimă în chip general, abstract, acţiunea, procesul sau starea văzute ca potenţialitate; având o formă verbală invariabilă precedată de un morfem-prepoziţie – care poate crea legături sintactice atât într-un grup verbal, cât şi într-o structură nominală –, supinul are valenţe combinatorii multiple şi implicit, funcţii stilistice diverse. ▪ **Valoarea expresivă** a supinului care îşi menţine statutul verbal este, mai ales, cea de epitet (al verbului ori al substantivului regent) sau, mai rar actualizată, valoarea metaforică; supinul substantivizat activează, preponderent, funcţia metonimică, iar supinul adverbializat îndeplineşte, frecvent, funcţia stilistică de epitet. ▪ O valoare particulară a supinului este cea de echivalenţă cu imperativul; ca şi infinitivul, supinul prin care se exprimă o solicitare imperativă, un ordin, un îndemn, conferă enunţului un ton impersonal, devenind un indice textual al stilului oficial. În textul literar, poate supramarca inserţiile nonartistice, „decupajele” cu valoare documentară menite să amplifice „efectul de real”.	*Luați-vă gândul,* *cine a fost de venit a venit,* *Cine a fost de plecat a plecat,* *Ce a fost de trecut prin dreptul vostru* *a trecut. (M. Sorescu)* *Iar Manea ofta* *Și se apuca* *Zidul de zidit,* *Visul de-mplinit.* *(Mănăstirea Argeşului)* *Aerul miroase a umed, a sfârșit de iarnă* *(G. Adameșteanu)* *Era o gospodărie boemă, cu prieteni tineri, cu sărbători mici improvizate, pline de veselie și de neprevăzut.* *(C. Petrescu)*

5. VALORI STILISTICE ALE PERSOANELOR GRAMATICALE

- Specifică pronumelui, adjectivului posesiv şi verbului, categoria persoanei gramaticale precizează rolul participanților în actul comunicării, prin raportare la emițător (rolul locutorului este asumat prin persoana I, interlocutorul este desemnat prin persoana a II-a, în timp ce persoana a III-a este utilizată pentru un referent neimplicat direct în situația de comunicare).
- În **opera literară**, opțiunea pentru o anumită persoană gramaticală nu mai reprezintă doar o selecție formală, determinată de regula acordului (care asigură coeziunea textului), ci devine opțiune stilistică, modalitate de structurare a discursului şi a planului semantic, „semn (şi *motor*) al dezvoltării specifice a *persoanei narative,* prin reorganizarea raportului *emițător – text – receptor* în sensul dezvoltării unor perspective narative, fundamentale în structura textului.” (D. Irimia)

➊ **P e r s o a n a I –** expresie lingvistică a conştiinţei de sine a **eului rostitor**

a. În discursul narativ:

- indice textual al **eului narator** în naraţiunea homodiegetică, având rolul stilistic de a conferi verosimilitate (Am aflat cu acest prilej că omul meu era un mare vrăjitor de lupi... - V.Voiculescu); valoare expresivă accentuată are *dativul etic* al promunelui sau *adjectivul posesiv etic* (Şi-odată mi-ţi-l înşfăcă cu dinţii de cap; Atunci lupul nostru începe a mânca hîlpav. – I. Creangă)
- persoană narativă care înglobează **eul narator** şi **eul narat** în textele autodiegetice, de graniţă" (jurnal, memorii) sau ficţionale; conferă un grad ridicat de autenticitate (Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea... – C.Petrescu)
- marcă a **oralităţii** care funcţionează ca indice al registrului stilistic oral / colocvial (Dar iar mă întorc şi zic: mai ştii cum vine vremea? – I. Creangă)
- semn stilistic al **planului naratorului**, distinct de planul personajelor, în naraţiunea heterodiegetică; proiecţie în text a naratorului, cu rol de diferenţiere între cele două „straturi stilistice" şi de inserţie care „rupe" şirul de evenimente narate (Dar iaca ce m-am apucat de spus. Mai bine vă spuneam că turturica ajunsese la împăratul Verde... – I. Creangă)
- semn lingvistic al **discursului personajelor**, având rolul de a marca stilul direct şi de a caracteriza personajul prin limbajul atribuit (- Eu sunt Lică, sămădăul... Multe se zic despre mine... – I. Slavici)
- **pluralul persoanei I** poate numi – emfatic, parodic – naratorul („pluralul autorului": Dacă bine ţii minte, mărite Cetitoriule – şi nu vedem ce te-ar putea împiedica... – I.Groşan), poate include naratorul şi naratarul (Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii. – I. Creangă) sau poate desemna un cuplu / un grup de personaje / un personaj colectiv în care se integrează sau nu şi naratorul (Ne luasem din dragoste, săraci amândoi [...] Suntem ca nişte călători atacaţi de lupi şi trebuie să ne apărăm spate în spate, căci oriunde, de jur împrejur, e moartea de fier şi gloanţe. – C.Petrescu)

b. În discursul liric:

- marcă textuală a **eului liric**, desemnând instanţa reflectoare din perspectiva căreia se construieşte viziunea poetică; activează funcţii stilistice complexe: reliefarea lirismului subiectiv, structurarea discursului liric şi exprimarea „întâmplărilor" fiinţei, a experienţelor ontice sau cognitive, a stărilor emoţionale asumate de eul poetic (Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă! – M. Eminescu)
- **persoana I plural** are disponibilităţi semantice şi stilistice multiple:
  - ca expresie a unui cuplu în care eul liric se autoinclude, are rolul de a desemna prezenţe lirice concrete (prin motivul dedublării, prin motivul cuplului de îndrăgostiţi etc.: Ne-om răzima capetele-unul de altul / Şi surâzând vom adormi sub înaltul, / Vechiul salcâm. – M. Eminescu)

- ca expresie a unei instanţe lirice distincte de eul poetic, marchează discursul direct al unei entităţi concrete sau abstracte personificate / antropomorfizate, fiind utilizat în texte dialogice („Revedere”)
- poate avea valoare generică, desemnând umanitatea a cărei „voce” poetică devine eul liric; are rolul de a ridica experienţa lirică la rang de experienţă general–umană şi de a semnala caracterul reflexiv al poeziei / registrul stilistic gnomic: O, dacă n-ar fi eroarea, / dacă am fi curaţi / Cum sunt peştii din marea / cea sferică, fraţi – N. Stănescu)

c. În discursul dramatic:

- persoana I, singular sau plural, este definitorie pentru discursul teatral, desemnând pe fiecare dintre personajele interpretate scenic (- Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona [...] Răzbim noi cumva la lumină – M.Sorescu)

❷ **P e r s o a n a a I I - a** – expresie lingvistică a orientării discursului artistic spre un conlocutor ficţional, determinat sau indeterminat.

a. În discursul narativ:

- în **planul personajelor**, desemnează interlocutorul a cărui identitate se precizează în enunţul adresat sau în contextul situaţional; în alternanţă cu persoana I, diferenţiază discursul personajelor de cel al naratorului heterodiegetic (care relatează la persoana a III-a), având relevanţă în marcarea stilului direct şi, eventual, în supramarcarea registrului stilistic oral / colocvial *(– Tu nu cunoşti viaţa, Felix, reluă Otilia ideea [...]. Admir inteligenţa şi voinţa ta de bărbat, dar astea nu sunt bune şi pentru o femeie.* – G.Călinescu); persoana a II-a poate fi învestită cu o valoare expresivă particulară în situaţia în care semnalează *scindarea în voci* a personajului (*Gavrilescule, şopti îndată ce ajunse în stradă, atenţie, că începi să te ramoleşti. Începi să-ţi pierzi memoria.* – M. Eliade)
- în **planul naratorului** activează funcţia conativă, orientând discursul spre lector (naratar) (*Îngăduie-ne, Cetitoriule, care te apleci cu sfielnică grijă asupra rândurilor aceste, a face o pauză* – I. Groşan); instanţa lecturală poate fi numită şi prin persoana a II-a plural, situaţie în care se creează o tensiune productivă între unicitatea eului narator şi multiplicitatea lectorilor / a unor ascultători pe care îi presupune, frecvent, povestirea *(Ascultaţi acum ce e cu Copca Rădvanului – dar lăsaţi-mă să vă mărturisesc că povestea aceasta, cum am scris-o eu...* – G. Galaction); referentul ficţional poate fi chiar naratorul sau un alter ego (*Conştiinţa îmi şopteşte: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar şi oameni mari; nu se poate spune că n-ai trăit din plin treizeci şi cinci de ani, alţii au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepţi să trăieşti oricum...* – M. Preda)

- cu **valoare generică**, persoana a II-a poate desemna o **instanţă nedeterminată**, un referent potenţial cu conţinut semantic general-uman, reliefând caracterul gnomic al registrului stilistic (*Ești asaltat din toate părțile, cu forțe infinit mai tari ca ale tale: lupți. Te înfrâng: le sfidezi. Ești pierdut: ataci* – N. Steinhardt) ori caracterul popular (*Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea?* – I. Creangă)

b. În discursul liric:

- în **monologul adresat** semnalează **instanţa lirică** asupra căreia este focalizată viziunea poetică; aceasta poate fi o ipostază a eului liric, marcând dedublarea metonimică (*Suflete, prund de păcate, / Ești nimic și ești de toate* – L. Blaga) sau autoadresarea (M. Bahtin o numeşte „dialogizare interioară a discursului": *Ai îmbătrânit, băiete, / Cântând stihuri și ștafete* – T. Arghezi), poate desemna instanţa lecturală (*Vrui, cititorule, să-ți fac un dar, / O carte pentru buzunar* – T. Arghezi), ori un referent ficţional, concret sau abstract, invocat retoric (*Când deodată tu răsăriși în calemi, / Suferință tu, dureros de dulce…*– M. Eminescu)
- în **discursul poetic dialogic** numeşte, alternativ, alocutorii marcând succesiunea de replici/ de secvenţe (*Tu ești o noapte, eu sunt o stea / Iubita mea. [...] Eu sunt un templu, tu ești un zeu / Iubitul meu.* – M. Eminescu); poate desemna o entitate concretă sau abstractă (personificată / antropomorfizată), expresie a unei instanţe lirice distincte de eul poetic (*– Codrule, codrutule, ce mai faci, drăguțule,* – M. Eminescu)
- în **lirica obiectivă** (lirismul gnomic sau cel al rolurilor / al măştilor) persoana a II-a poate textualiza o instanţă generică, indeterminată, cu rol de figură retorică (*Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate…*– M. Eminescu) ori poate denumi pe „deţinătorul unui rol tematic" (R. Zafiu), într-o strategie literară a disimulării eului poetic sub regimul *tu-ului* discursiv (*Ai murit tu? Lumea și astăzi n-o crede / Înfășurat în manta-ai coborât piedestalul* – M. Eminescu)

c. În discursul dramatic:

- marcă a dialogului dramatic, reliefează orientarea discursului spre receptorul scenic (*Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești! Să vedem!* – I.L. Caragiale) sau spre un referent potenţial care nu este prezent scenic (*Doamne, tu singur știi ce-a fost pe inima mea, că-n tine am crezut [...] Doamne, osândește-mă după păcatele mele, ci nu mă osândi de pacea cu turcii spre mântuirea sărmanului meu popor!* – B. Şt. Delavrancea)

❸ **P e r s o a n a a I I I - a –** denotă un referent care poate avea trăsături semantice foarte diverse (uman / nonuman, animat / inanimat, concret / abstract, real / ireal etc.).

a. **În creaţia epică:**

- **persoana a III-a narativă** este, prin excelenţă, „persoana lumii narate" (D. Ieremia); este un mecanism generativ al epicului obiectivat care presupune distanţarea naratorului de universul diegetic; desemnează nu numai personajele şi evenimentele ce alcătuiesc trama, ci şi diversele componente ale lumii ficţionale

(*Dar binecuvântat era locul acesta mai ales de când veniseră cârciumarul cel nou cu nevasta lui tânără şi cu soacră-sa cea bătrână, căci ei nu primeau pe drumeţ ca pe un străin venit din lume, ci ca pe un prieten aşteptat de multă vreme la casa lor.* – I. Slavici)

- **în naraţiunea heterodiegetică**, persoana a III-a este prezentă, deopotrivă, în discursul naratorului şi în discursul personajelor, reprezentând un factor de coerenţă textuală (*– Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când este voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică... admitem cazul că fiind ocupat... mai adăugă el.* – M. Preda);
- persoana a III-a poate apărea în microcontexte care presupun o conceptualizare a experienţelor, a situaţiilor, a tipologiilor umane, având **valoare generică** ori desemnând o **instanţă supraindividuală** (*Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt.* – C. Petrescu).

b. În opera lirică:

- în **discursul liric** persoana a III-a este relevantă la nivel stilistic în funcţie de identitatea ficţională a referentului desemnat; poate genera o tensiune lirică prin opoziţia cu planul *eului* rostitor (*Eu mut o zi albă, / El mută o zi neagră. / Eu înaintez un vis, / El mi-l ia la război.* – M. Sorescu);
- în **poezia descriptivă** enunţurile la persoana a III-a au rolul de a estompa prezenţa eului liric (a cărui atitudine nu este explicit participativă). Reliefând stilistic reperele şi simbolurile imaginarului poetic (*Cu tot ce-l limitează şi-l leagă, împăcat, / În toamna lui, copacul se-nclină către glie* – I. Barbu): „În planul semantic al persoanei a III-a se află *dizolvată* şi persoana I, a scriitorului şi se înglobează şi persoana a II-a a cititorului” (D. Ieremia); în poezia de tipul **portretului liric** şi al pseudoportretului, prin persoana a III-a este desemnat subiectul pe care se focalizează viziunea artistică (*Ea era frumoasă ca umbra unui gând. / Între ape, numai ea era pământ.* – N. Stănescu);
- în **poezia reflexivă**, ca semn lingvistic al obiectivării în planul semantic al textului, marchează caracterul general-uman al experienţei lirice şi registrul stilistic gnomic (*Vreme trece, vreme vine / Toate-s vechi şi nouă toate* – M. Eminescu).

c. În opera dramatică:

- în **discursul personajelor** desemnează orice element, uman sau nonuman, al „realului estetic” reprezentat scenic (*Nu mai e nimic de făcut cu el. S-a destrămat hora ielelor. E omul care a văzut idei.* – C. Petrescu) sau denotat numai în replicile personajelor (*Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele.* – C. Petrescu);
- în **didascalii**, dramaturgul utilizează exclusiv persoana a III-a, având ca referent instanţele dramatizate sau elementele spectacolului (*Gelu e un bărbat ca la 27-30 de ani, de o frumuseţe mai curând feminină [...] Are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă.* – C. Petrescu).

6. FIGURI DE STIL ȘI PROCEDEE STILISTICE

- **Figurile de stil şi procedeele stilistice** sunt considerate substanța vie a limbajului artistic, desemnând modalitățile prin care se modifică expresiv sau se îmbogățește sensul unui cuvânt, ori se produce o abatere de la o construcție gramaticală uzuală, pentru a crea imaginea artistică. Transformarea cuvintelor utilitare din limbajul comun, neutre din punct de vedere expresiv, în semn artistic este determinată de contextul stilistic şi de intenționalitatea scriitorului; modificarea expresivă presupune un proces de resemantizare, de semnificare şi de simbolizare care generează **metabolele**: „Vom numi *metabolă* orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului [...] Vom distinge două mari familii de operații retorice: *operațiile substanțiale* şi *operațiile relaționale*, primele alterând substanța însăşi a unităților asupra cărora se exercită, celelalte mărginindu-se să modifice relațiile de poziție, care există între aceste unități." (Grupul μ, *Retorică generală*)

Figuri de sunet / de nivel fonetic (metaplasme)	
aliteraţie şi asonanţă	■ Figură de stil de nivel fonetic constând în selectarea cuvintelor în care se repetă un sunet, o alăturare de sunete: • **aliteraţia –** reptarea consoanelor: *Prin vulturi vântul viu vuia* (*v*); **asonanţa –** repetarea vocalelor: *Argint e pe ape şi aur în aer* (*a, e*).
onomatopee	■ Figură de stil de nivel fonetic constând în utilizarea cuvintelor care sugerează sunete, zgomote din natură prin chiar corpul lor sonor: *<u>vâjâind</u> ca vijelia şi ca <u>plesnetul</u> de ploaie.*
Figuri de constructie / de nivel sintactic (metataxe)	
inversiune	■ Figură de stil de nivel sintactic care constă în modificarea expresivă a topicii obişnuite în propoziţie sau în frază: *în mândrul întuneric*.
repetiţie	■ Figură de stil de nivel sintactic ce constă în reiterarea unui termen sau a unei sintagme în scop expresiv: • **simplă:** *vine, vine, vine, calcă totul în picioare;* • **anaforă** (la începutul unei unităţi prozodice: versuri, strofe) *<u>Şi tot</u> nu se-arată cetatea preasfântă / <u>Şi tot</u>… /* construcţia anaforică din *Şi dacă…* • **epiforă** (la sfârşitul unei unităţi prozodice) *….<u>de plumb</u> / ….<u>de plumb;</u>* • **anadiploză** (la început şi la sfârşit de vers / la începutul unui vers şi în finalul versului următor) *<u>Mereu</u> se vor tot bate, tu vei dormi <u>mereu</u>; <u>Un cer de stele</u> dedesubt, / deasupra-i <u>cer de stele</u>;* • **epanadiploză** - la sfârşitul unui vers/strofe şi la începutul versului următor / al strofei următoare) *Şi tot nu se-arată <u>cetatea din vise</u>. // <u>Cetatea din vise</u> departe e încă…;* • **chiasm** (repetarea a doi termeni cu schimbarea ordinii): *Ca <u>visul</u> <u>unei</u> <u>umbre</u> şi <u>umbra</u> <u>unui</u> <u>vis</u>; Femeie între stele şi stea între femei.*
enumeraţie	■ Figură de stil de nivel sintactic care constă în realizarea unei coordonări sintactice în scop expresiv: *Căci eu iubesc / şi flori, şi ochi, şi buze, şi morminte.*

gradaţie	■ Figură de construcţie care constă în trecerea treptată de la o idee la alta pentru a nuaţa exprimarea: • **gradaţie ascendentă** [climax]: *o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi / o sete de lume, de soare;* • **gradaţie descendentă** [anticlimax]: […] *şi-a mea cântare / S-a înăsprit, s-a adâncit, s-a stins.*
dislocare sintactică	■ Figură de stil de nivel sintactic care constă în modificarea afectivă a topicii obişnuite în propoziţie sau în frază, generând ambiguizarea şi, implicit, sporirea expresivităţii textului: *Lacul codrilor albastru; Păsări, ca îngeri de apă* (păsări de apă).
anacolut	■ Procedeu livresc (figură de nivel sintactic) prin care se întrerupe continuitatea sintactică în propoziţie sau în frază: *Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur.*
Figuri semantice / de nivel lexico-semantic (metasememe)	
epitet	■ Figură de stil de nivel sintactic şi semantic, constând în alăturarea unui determinant expresiv pe lângă un substantiv sau verb, determinant ce scoate în evidenţă o însuşire neobişnuită a obiectului / acţiunii. • epitet ornant (de mare generalitate): *prăpastia măreaţă;* • epitet cromatic: *Cu o zale argintie se îmbracă mândra ţară / leoaică arămie;* • epitet metaforic: *pădure de argint / pădure de aramă;* • epitet personificator: *Aud materia plângând /…codrului bătut de gânduri…;* • epitet hiperbolic: *Gigantică poart-o cupolă pe frunte;* • epitet moral (apreciativ, calificativ): *surâsu-i cald;* • epitet sinestezic: *Primăvară…/ O pictură parfumată cu vibrări de violet* .
comparaţie	■ Figură de stil de nivel sintactic şi semantic ce constă în alăturarea a doi termeni: (concreţi sau abstracţi), pe baza unui raport de asemănare; element de relaţie: *ca, precum, asemeni, întocmai ca etc.*: *…Iese luna, ca o vatră de jeratic.*
simbol	■ Figură de stil complexă, constând în utilizarea numelui unui obiect concret spre a exprima o idee abstractă, în temeiul unei analogii/ al unui proces accentuat de semnificare; se obţine prin dezvoltarea unei metafore sau prin recurenţa unei imagini: *Eu port în mine noaptea şi-n bezna ei adâncă / Mi-e sufletul un vultur înlănţuit de-o stâncă.*
metaforă	■ Figură de stil de nivel semantic prin care se substituie un termen propriu cu unul impropriu, dar expresiv poetic, de obicei, pe baza unei relaţii logice de asemănare (**metafora plasticizantă**); când între termenul propriu şi cel metaforic nu există o analogie (o comparaţie implicită) **metaforă revelatorie** *(corola de minuni a lumii);* • **metafora explicită** („in praesentia") presupune prezenţa ambilor termeni, nu şi a elementului de legătură (o structură de tip apoziţional): *"Leoaică tânără, iubirea";* • **metafora închisă/**totală este generată printr-un proces de maximă ambiguizare a relaţiei dintre cuvântul metaforic şi semnificaţia ce poate fi doar aproximat): *Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Şi unda logodită sub cer vor spune cum?*

metonimie	■ Figură de stil de nivel semantic prin care se substituie un termen propriu cu un termen impropriu, dar expresiv poetic, pe baza unei **relaţii logice de ordin <u>calitativ</u>** (temporală, spaţială, cauzală): cauză/ efect, efect/ cauză, autor/ operă, obiectul care conţine/ conţinut, locul de provenienţă/ produsul, sentimentul, însuşirea/ numele organului, părţii corpului cu care se asociază, obiectul/ simbolul: *Dintr-un bolovan coboară / <u>pasul tău de domnişoară.</u>*
sinecdocă	■ Figură de stil de nivel semantic prin care se substituie un termen propriu cu un termen impropriu, dar expresiv poetic, pe baza unei **relaţii de ordin <u>cantitativ</u>**: singular / plural, plural / singular, gen / specie, parte / întreg etc.; *Căci toată floarea vă cunoaşte / Şi toată frunza ei vă ştie; mii de capete pletoase.*
oximoron	■ Figură de stil de nivel semantic ce constă în alăturarea a doi termeni care în limbajul comun se exclud, având sensuri opuse: *… suferinţă, tu, dureros de dulce; … neguri albe, strălucite*
superlativ stilistic	■ Figură de stil de nivel semantic prin care construcţia obişnuită de superlativ absolut e înlocuită cu o expresie inedită (frecvent, printr-o perifrază metaforică): *… în ochii-i ucigător de dulci; Aşa-s de negri ochii tăi; era frumoasă de nespus*
paradox	■ Figură de nivel semantic care evidenţiază o idee aparent absurdă, dar care se încarcă de o semnificaţie logică în context: *Dulci cuvinte ne-nţelese însă pline de-nţeles; Eminescu n-a existat.*
eufemism	■ Figură de stil a ambiguităţii prin care se atenuează o expresie dură, substituită cu o alta, mai puţin directă: *Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar/; Ucigă-l toaca.*
antifrază	■ Figură de stil cu caracter ironic, constând în utilizarea unui cuvânt (a unei locuţiuni) cu un sens opus celui denotativ: *Ba să vezi, posteritatea este încă şi mai dreaptă…..*
Figuri de gândire / la nivelul viziunii artistice (metalogisme)	
antiteză	■ Procedeu stilistic şi figură de nivel semantic prin care se creează o opoziţie stilistică între două cuvinte, idei, concepte, imagini, „personaje” lirice (*Înger şi demon*): *Tu veneai de sus, eu veneam de jos,* *Tu veneai din vieţi, eu veneam din morţi!;* • antiteze romantice: real-ideal, teluric-celest, efemer-etern, viaţă-moarte etc.
hiperbolă	■ Figură stilistică de gândire ce constă în exagerarea dimensiunilor, a proporţiilor reale ale unui obiect, fenomen etc. cu scopul sporirii expresivităţii: *Gigantică poart-o cupolă pe frunte; poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfaremi…*
litotă	■ Figură stilistică de gândire ce constă în diminuarea exagerată a dimensiunilor, a proporţiilor reale ale unui obiect, fenomen etc. cu scopul sporirii expresivităţii: *... o lume mică de se măsură cu cotul; microscopice popoare.*
personificare	■ Figură stilistică de gândire prin care se atribuie unor obiecte, vietăţi, concepte abstracte etc. caracteristici sau comportament şi limbaj omenesc: *... aud materia plângând; blânda lună, Lună tu, stăpâna mării.*

alegorie	■ Procedeu stilistic complex care apelează la o suită de simboluri, metafore, comparaţii, personificări spre a forma o imagine unitară prin care scriitorul comunică o viziune proprie despre lume, înţelesuri / concepte existenţiale profunde: • nivelul figurativ e dublat de un nivel de semnificare sugerat pe baza unei analogii; • utilizată în fabule, în poeme alegorice etc.
Figuri retorice / la nivelul discursului (de adresare)	
invocaţie retorică	■ Figură de stil retorică utilizată în scop expresiv care constă în adresarea către un personaj imaginar, ori real dar absent, către o entitate abstractă personificată etc.: …*Suferinţă, tu, dureros de dulce;/"Cum nu vii, tu, Ţepeş, doamne…*?
apostrofă	■ Figură retorică de adresare, constând în întreruperea neaşteptată a discursului prin interpelarea unui interlocutor simbolic (uneori pe un ton sarcastic, ironic, agresiv): *Ura strânse ramuri negre / Auzi freamătul întunericului sporind / prietene?*
interogaţie retorică	■ Figură retorică de stil ce constă în formularea unei întrebări conţinând în sine răspunsul sau la care nu se aşteaptă răspuns, utilizată în scop expresiv: *Astfel de noapte bogată, cine pe ea nu ar da viaţa lui toată?*
imprecaţie	■ Figură retorică prin care se exprimă, în tonalităţi de blestem, dorinţa pedepsirii unei persoane: *Oriunde vei merge, să calci, o, tirane,/Să calci pe-un cadavru şi-n visu-ţi să-l vezi*
invectivă	■ Figură de stil ce constă în utilizarea unui cuvânt jignitor, a unei violenţe de limbaj: *Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară, / Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni, de obicei, / Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi – nişte mişei!*
invocaţie retorică	■ Figură de stil retorică utilizată în scop expresiv care constă în adresarea către un personaj imaginar, ori real dar absent, către o entitate abstractă personificată etc.: …*Suferinţă, tu, dureros de dulce;/"Cum nu vii, tu, Ţepeş, doamne…*?

IV. Curente literare

1. DEFINIREA CONCEPTULUI

- **Curentul literar** este o manifestare literară de o anumită amploare, cristalizată într-o perioadă istorică a evoluției literaturii, caracterizată prin orientarea conştientă a unui grup de scriitori spre o „mutație estetică”, o modificare a canonului, a valorilor literare şi a gustului estetic; curentul literar presupune **o conştiință estetică** manifestată prin opțiuni tipologice („ansamblul practicilor scripturale” – Paul Cornea), prin preferințe tematice, prin similitudini stilistice, formulate frecvent într-un **program estetic**.
- Ca fenomene dinamice, „ale căror componente sunt, de regulă, evolutive şi, parțial, alternative” (H. Markiewicz, *Conceptele ştiinței literaturii*), curentele literare pot avea *spații de interferență* şi *spații de ruptură*: „Niciodată un curent nu ocupă *singur* ecranul unei singure epoci, după cum el nu domină, în exclusivitate, un singur teritoriu literar sau lingvistic şi adesea nici măcar o singură operă. La un moment dat, într-o literatură constatăm coexistența şi convergența elementelor clasice şi baroce, clasice şi romantice, realiste şi parnasiene etc., în raport de competiție sau de colaborare.” (A. Marino, *Dicționar de idei literare*).
- **Curentul literar** este o manifestare literară de o anumită amploare, cristalizată într-o perioadă istorică a evoluției literaturii, caracterizată prin orientarea conştientă a unui grup de scriitori spre o „mutație estetică”, o modificare a canonului, a valorilor literare şi a gustului estetic; curentul literar presupune **o conştiință estetică** manifestată prin opțiuni tipologice („ansamblul practicilor scripturale” – P. Cornea), prin preferințe tematice, prin similitudini stilistice, formulate frecvent într-un **program estetic**.
- Ca fenomene dinamice, „ale căror componente sunt, de regulă, evolutive şi, parțial, alternative” (H. Markiewicz, *Conceptele ştiinței literaturii*), curentele literare pot avea *spații de interferență* şi *spații de ruptură*: „Niciodată un curent nu ocupă *singur* ecranul unei singure epoci, după cum el nu domină, în exclusivitate, un singur teritoriu literar sau lingvistic şi adesea nici măcar o singură operă. La un moment dat, într-o literatură constatăm coexistența şi convergența elementelor clasice şi baroce, clasice şi romantice, realiste şi parnasiene etc., în raport de competiție sau de colaborare.” (A. Marino, *Dicționar de idei literare*).

2. UMANISMUL ȘI ILUMINISMUL

- **Umanismul** (lat.: *humanitas* – umanitate, omenie) este un curent cultural şi o mişcare spirituală apărută în Italia veacului al XIV-lea care a generat strălucita

epocă a *Renaşterii,* propagată în Europa până în secolul al XVII-lea. Ca doctrină filosofică, antiteologică, antiascetică şi antiscolastică, *Umanismul* redescoperă *Omul*, fiinţă individuală cu putere de autodeterminare, fiinţă morală capabilă să descopere adevărul, binele, frumosul. Ca ideologie în sfera moralei, se opune fanatismului religios, superstiţiilor, etatismului politic care cerea sacrificarea individului din raţiuni de stat. Doctrina culturală Considerând fiinţa umană un „centrum mundi" şi o valoare supremă, *Umanismul* promovează idealul omului universal care se poate dezvolta liber, printr-un efort raţional de cunoaştere a sinelui şi a universului, prin studiul textelor antice (redescoperirea modelului Antichităţii greco-latine) şi prin cunoaşterea ştiinţifică a naturii, a planetei, a cosmosului. În sfera realistă, lărgirea câmpului acţiunii umane se manifestă prin dezvoltarea experimentului ştiinţific, prin redimensionarea raportului om – univers şi modelarea matematică.

- **Scriitorii şi artiştii** *Renaşterii,* spirite enciclopedice înzestrate cu uluitoare forţă creatoare, se inspiră din creaţiile antice, promovând un model uman armonios în care se reunesc frumuseţea fizică şi cea spirituală, raţiunea şi cultura, încrederea în sine şi în perfectibilitatea fiinţei umane, credinţa în libertatea şi demnitatea omului. În literatură, marile teme ale Umanismului sunt armonia dintre om şi natură, triumful raţiunii şi al virtuţii, iubirea, gloria etc. În artă, realul devine principiu modelator pentru finalitatea idealului artistic, arta este reproducere a naturii, în special a omului, iar *frumosul* este o însuşire a lucrurilor percepută cu ajutorul simţurilor (Leon Battista Alberti), finalitatea vizată fiind corelarea artelor şi ştiinţelor în atingerea unei cunoaşteri superioare şi formarea omului universal.
- **Reprezentanţi ai Umanismului:**
  - Italia: Francesco Petrarca, Giovanni Bocaccio, Tomasso Campanella Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Nicolo Machiavelli, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, papa Nicolae al V-lea, fondator al Bibliotecii Vaticanului;
  - Ţările de Jos – Erasmus din Rotterdam;
  - Franţa: François Rabelais, Joachim du Bellay, Michel de Montaigne;
  - Anglia: Thomas Morus, Edmund Spenser, John Milton, Christopher Marlowe, William Shakespeare, Francis Bacon, Ben Jonson;
  - Spania şi Portugalia: Luis de Argote y Góngora, Miguel de Cervantes y Saavedra, Lope de Vega.
- **Umanismul românesc** are meritul deosebit de a dezvolta conştiinţa identitară, promovând şi argumentând ideile romanităţii noastre, ale latinităţii limbii şi poporului român. Reprezentanţii *Umanismului românesc* sunt Nicolaus Olahus, Neagoe Basarab, mitropolitul Dosoftei, Dimitrie Cantemir, urmaţi de cronicarii moldoveni şi munteni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Popescu, Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu.

- **Iluminismul** (ital. *illuminismo* – Epoca Luminilor*)* este un curent ideologic şi cultural paneuropean, afirmat plenar în secolul al XVIII-lea care se defineşte prin cultul raţiunii şi al ştiinţei – eliberate de constrângerile dogmatice şi de gândirea

scolastică – şi prin promovarea valorilor umaniste. Ca mişcare ideologică, iluminismul se manifestă prin opţiunea fermă pentru o nouă ordine socială antifeudală şi anticlericală, instituită pe principiul egalităţii naturale a oamenilor. Modelul social propus este întemeiat pe eliberare naţională şi emancipare socială, pe toleranţă şi muncă, pe cultură şi pe „iluminarea” poporului,. Modelul spiritual promovat este cel al omului ca fiinţă luminată, eliberată de superstiţii şi de fanatism religios, integrată armonios naturii, universului pe care îl stăpâneşte prin raţiune. Modelul cultural vizează o cultură deschisă la care să aibă acces toţi oamenii, iar modelul literar este orientat spre funcţia educativă, deci morală şi cognitivă a literaturii. În Franţa, *secolul luminilor* este reprezentat de Voltaire şi Rousseau, de Montesquieu şi Diderot, de Fenelon, d'Alembert, Marmontel, adică de acele spirite erudite care au colaborat la realizarea marelui *Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor, artelor şi meseriilor* (**Enciclopedia**, 1789). *Aufklärungul* german îi are ca reprezentanţi pe Kant, Lessing, Herder, Schiller, Goethe şi se manifestă în literatură prin mişcarea numită „Sturm und Drang” („Furtună şi avânt”). În Italia, Metastasio aderă la ideile iluminismului, iar în Rusia, Radişcev.

- **Iluminismul românesc** este reprezentat, în primul rând, de ***Şcoala Ardeleană***, ai cărei *corifei* – Inocenţiu Micu şi Samuel Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior, Gheorghe Lazăr şi Gheorghe Bariţiu şi Ion Budai Deleanu, autorul epopeii satirice *Ţiganiada* – se implică în lupta ideologică pentru emanciparea naţională a românilor din Transilvania şi apoi de cărturari din Ţara Românească (Dincu Golescu, autorul unei *Însemnări a călătoriei mele*, Iancu Golescu, Ion Heliade Rădulescu, Iancu Văcărescu) şi din Moldova (Gheorghe Asachi, Mihail Kogălniceanu, Aron Pumnu), promotori ai valorilor de specific naţional.

3. CLASICISM ȘI ROMANTISM

CLASICISM	ROMANTISM
SEMNIFICAŢIILE CONCEPTULUI	
lat. *classicus* – perfect, de prim rang; demn de urmat **1.** În sens general: „ceea ce aparţine lumii şi culturii antice greco-latine". Prin extensie, numeşte şi valoarea canonică a unui scriitor, a unei opere, a unei epoci în artă / în literatură (*„apogeul oricărei literaturi, perioadele sale de glorie");* (A. Marino) **2**. **Curent literar** apărut în Franţa (sec. XVI-XVII), caracterizat prin revigorarea modelului estetic/ uman al Antichităţii greco-latine.	fr. *romantisme* – romantism **1.** În sens general, exprimă o stare de spirit şi o atitudine general-umană definită prin sensibilitate, interiorizare, subiectivism, natura visătoare, elegiac-meditativă etc.; **2. Curent artistic** (literatură, muzică, pictură) apărut la sfârşitul sec. al XVIII-lea în Germania, Franţa, Anglia, ca reacţie la raţionalismul şi la constrângerile formale ale clasicismului; primul curent de anvergură universală (sec. al XIX-lea).
PROGRAME ESTETICE	
➢ inspirat de „*Poetica*" lui Aristotel; ➢ „*Arta poetică*" de Nicolas Boileau: stricta codificare a principiilor estetice, opţiunea pentru afirmarea sensului raţional, moral şi estetic al artei, prin îmbinarea frumosului cu binele şi adevărul, a utilului cu plăcutul (*Iubiţi deci raţiunea şi pentru-a voastre lire / Din ea luaţi frumosul şi-a artei strălucire*).; ➢ cultul valorilor literaturii antice: perfecţiune formală generată de legile armoniei, echilibrului şi simetriei, de puritatea genurilor şi a speciilor; elevaţia subiectului, a eroilor şi a stilului; finalitate etică, mesaj umanist.	• formulat de Victor Hugo – prefaţă la drama romantică „*Cromwell*" (1827); • programul romantismului românesc (M. Kogălniceanu, „*Introducţiune*"– *Dacia literară,* 1840) pledează pentru crearea unei literaturi cu specific naţional, inspirată din istoria naţională, folclorul românesc, frumuseţea naturii Ţărilor Române; • abolirea constrângerilor formale, exaltarea libertăţii depline de creaţie: predilecţia pentru modele deschise, în care genurile şi speciile se suprapun; primatul sentimentului, al sensibilităţii şi pasiunii asupra raţiunii.
MODELE ESTETICE şi CULTURALE	
➢ **Concept creativ**: ***mimesis*** („imitaţia artistică a elementelor lumii obiective […]în limitele verosimilului şi ale necesarului" - Aristotel, *Poetica*); ➢ **creaţia** este un joc al minţii (<u>creativitate noetică</u>) şi al bunului-gust; inspirată de muze în formele raţionalităţii şi ale obiectivităţii; ➢ **izvoarele artei**: miturile antice, istoria Antichităţii, natura bucolică; o realitate ideală, „universaliile"; ➢ **categorii estetice** predilecte: *tragicul, frumosul, sublimul, comicul; apolinicul*	• **Concept creativ**: ***phantasia,*** fantezia creatoare, „o idee-forţă, un complex de reprezentări căruia nu îi corespunde nici un conţinut exterior real" (C. Jung); • **creaţia,** produs al inspiraţiei, al fanteziei (<u>creativitate poetică</u>); inspirată de muze, prin iluminare, prin viziune, prin proiecţie onirică; • **izvoarele artei***:* mituri cosmogonice, istorie naţională, natură primordială (cosmică / telurică), folclor, onirism; • **categorii estetice**: *frumosul, grotescul, urâtul ironia, fantasticul; dionisiacul,*

➢ **model estetic**: opera închisă, perfect elaborată, rigoarea formei, a genurilor, a speciilor; principii de creație: armonia, echilibrul, simetria, claritatea, ordinea, elevația subiectului, a eroilor, a stilului; ➢ **model uman**: „utopia unui om perfect, deci *canonic*” (Călinescu), ființa morală, și rațională, echilibrată și armonioasă; atitudini și ipostaze umane: *eroul, înțeleptul;* ➢ **modelul lumii**: univers stabil, imuabil, coerent, armonios, geocentric; geneză unică, biblică (model filosofic platonician și raționalist, „cartezian”).	• **model estetic**: operă deschisă, libertatea formelor, suprimarea limitelor între specii și genuri; opțiunea pentru forme contrastive, imprevizibile; diversitatea subiectelor, eroi atipici, stil original; • **model uman**: „utopia unui om *excepțional*” (Călinescu), eul suprapersonalizat, ființând în sfera imaginației, a sensibilității atitudini și ipostaze umane: *geniul, inadaptatul, visătorul, răzvrătitul;* • **modelul lumii**: univers în continuă devenire, cicluri cosmice marcate de cosmogonie și apocatastază (modele filosofice idealiste: Kant, Hegel).
ELEMENTE STRUCTURANTE, GENURI și SPECII	
1. **Genuri și specii** predilecte: tragedia, comedia (construite pe regula celor trei unități) și satira, artele poetice și poezia bucolică, idila, epistola, oda, satira, epigrama, fabula, epopeea, dialogurile didactice și moralizatoare; 2. **Teme și motive:** iubirea și datoria, sacrificiul, omul moral, natura (ca decor) etc. / credința, loialitatea, eroul, aristocratul, avarul, intrigantul, ipocritul etc.; 3. **Personajele clasice** sunt tipologice, „plate”, statice; în construcția lor se accentuează latura general-umană, se impune respectarea principiului imitării naturii (natura umană, cu toate aspectele ei, este tema principală a teatrului clasic); tipologiile preferate în tragedie sunt eroul și înțeleptul, iar în comedie – avarul, ipocritul.	1. **Genuri și specii:** drama, lirica eului (elegia, meditația, doina cultă, pastelul), lirismul măștilor (poemul filosofic sau eroic), proza sentimentală, istorică, fantastică etc. 2. **teme și motive:** iubirea, natura (ca „état d'âme”), istoria, timpul, condiția umană (viața și moartea), destinul geniului în lume, nostalgia absolutului, creația, aspirația spre perfecțiune etc./ motivul nocturn și cel astral, cosmogonia și apocatastaza, zborul sideral, lacul, marea, codrul, copacul sacru, floarea albastră, timpul bivalent, visul, evaziunea etc. 3. **Personajul romantic** (geniul, magul, îngerul, demonul, daimonul, Hyperion, Lucifer, Prometeu) este sentimental, interiorizat, imaginativ, visător, însetat de absolut, răzvrătit, dilematic, dinamic; este **eroul excepțional** (în *situații de excepție*), „care devine și nu se încheagă niciodată: firile hamletiene sau faustice sunt cele mai reprezentative ale romantismului.” (T. Vianu)
„**Clasicism** – **Romantism** sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza de retortă. [...] Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului. Viața clasicului este inteligibilă, geometrică; a romanticului este «fără sens», sau cu sens abscons. În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar,	

romanticul e un selenar. [...] Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat[17]; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitean[18]. [...] Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii. În clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic. În romantism, varietatea faunei şi florei. În romantism natura copleşeşte pe om [...] Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. (George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*)

- **Clasicismul românesc** nu este conturat ca un moment cultural distinct. La sfârşitul sec. al XVIII-lea şi începutul sec. al XIX-lea se manifestă în creaţiile lui I. Budai-Deleanu („Ţiganiada"), C. Conachi, Gh. Asachi şi ale poeţilor Văcăreşti. În sec. al XIX-lea elemente de clasicism apar, alături de romantism sau realism, în creaţiile lui H. Rădulescu, V. Alecsandri (ale cărui comedii clasice din ciclul *Chiriţei* stau alături de drame romantice), Gr. Alexandrescu (care alătură fabulelor, satirelor şi epistolelor clasice, poeme romantice) etc.
- **Romantismul românesc** reprezintă un prim moment de sincronizare a literaturii române cu literatura europeană, manifestându-se într-o diversitate de registre estetice. Etapele romantismului românesc sunt:
  - **Romantismul paşoptist** („cuprins între Cârlova care-şi publică în *Curierul românesc* din 1830 primele poezii şi Eminescu, debutant la *Familia* orădeană în 1866" – N. Manolescu) este „vizionar şi apocaliptic cu Heliade, mesianic şi exaltat cu literatura de exil a paşoptismului, epic şi solar cu Alecsandri, declamator şi gotic cu Bolintineanu, dezamăgit şi fantastic cu paşoptiştii, titanic şi sarcastic cu Hasdeu" (P. Cornea). Această primă etapă, care are ca element de specificitate şi elanul patriotic, aspiraţia spre independenţă şi unitate naţională, este reprezentat şi de Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, A. Russo etc.
  - **Romantismul eminescian** reprezintă etapa de plenitudine a curentului pe care „Eminescu îl va face să transmită fiorul realităţilor impalpabile şi al lumilor înecate dinlăuntrul nostru, muzica legănătoare sau tumultoasă a peisajului, mitul originilor şi rostogolirea civilizaţiilor, spectacolul orologeriei cosmice şi al dezagregării universale, convocând astfel Subconştientul, Natura, Istoria, Transcendentul, Absurdul, personajele marii literaturi din toate timpurile." (P. Cornea)
- **Romantismul posteminescian** coexistă cu realismul, sămănătorismul, simbolismul (sfârşitul sec. al XIX-lea şi primele decenii ale sec. al XX-lea) şi se manifestă, frecvent, ca epigonism eminescian. Reprezentanţi notabili sunt G. Coşbuc, O. Goga, Al. Vlahuţă, B. Şt. Delavrancea, Al. Macedonski.

4. SIMBOLISMUL

Semnificaţiile conceptului (gr. *symbolon,* lat. *symbolum* – semn de recunoaştere; fr. *symbol, symbolisme* – simbol, simbolism): În sens general, termenul „simbolism" denotă capacitatea unui element particular – figural sau nonfigural – de a exprima indirect un concept, o noţiune, o idee, un obiect concret sau abstract, în virtutea unei analogii, a unei relaţii logice ori convenţionale; prin

[17] *Şcoala eleată* – doctrină filosofică prin care se nega mişcarea (Grecia antică).
[18] *Heraclit* (540 – 480 î. Hr.) – filosof grec care reprezintă trecerea timpului ca un râu iar dintre elemente primordiale consideră că focul este esenţa materiei.

semnificaţia sa specializată, termenul numeşte un **curent artistic** (literatură, muzică, pictură) care s-a manifestat la sfârşitul sec. al XIX-lea în Franţa, Germania, Anglia, Spania, Rusia etc., ca o mişcare antiparnasiană şi antinaturalistă. **Simbolismul** promovează un concept modern de poezie („poezie a sensibilităţii pure” – J. Moréas), bazat pe valoarea muzicală a cuvintelor şi pe simbolismul imaginilor prin care să fie sugerate trăiri interioare difuze, inefabile.

- **PROGRAM ESTETIC al SIMBOLISMULUI** (întemeiat pe concepţia lui Charles Baudelaire privind corespondenţele între fragmentele aparent disparate ale universului şi pe ideile filosofice ale lui Nietzsche) a fost formulat în 1886 de către Jean Moréas, iar în literatura română de către Alexandru Macedonski („Despre logica poeziei”, 1880; „Arta versului”, 1890; „Poezia viitorului”, 1892; „Despre poezie”, 1995). Textele programatice ale simbolismului justifică opţiunile estetice printr-o ideologie care constată agonia unei civilizaţii dominate de pasiunea acumulării, de tehnicism şi degradarea valorilor spirituale, de individualism şi decadenţă morală. Contestatari ai „veacului de fier”, poeţii simbolişti aspiră spre recuperarea sensibilităţii omeneşti, a intuiţiilor primordiale, a percepţiilor sinestezice prin care poate fi revelată „analogia universală”, iar fiinţa poate intra într-o rezonanţă muzicală cu lumea nevăzutelor corespondenţe.
- **CANONUL ESTETIC SIMBOLIST** vizează crearea unui nou limbaj poetic prin:

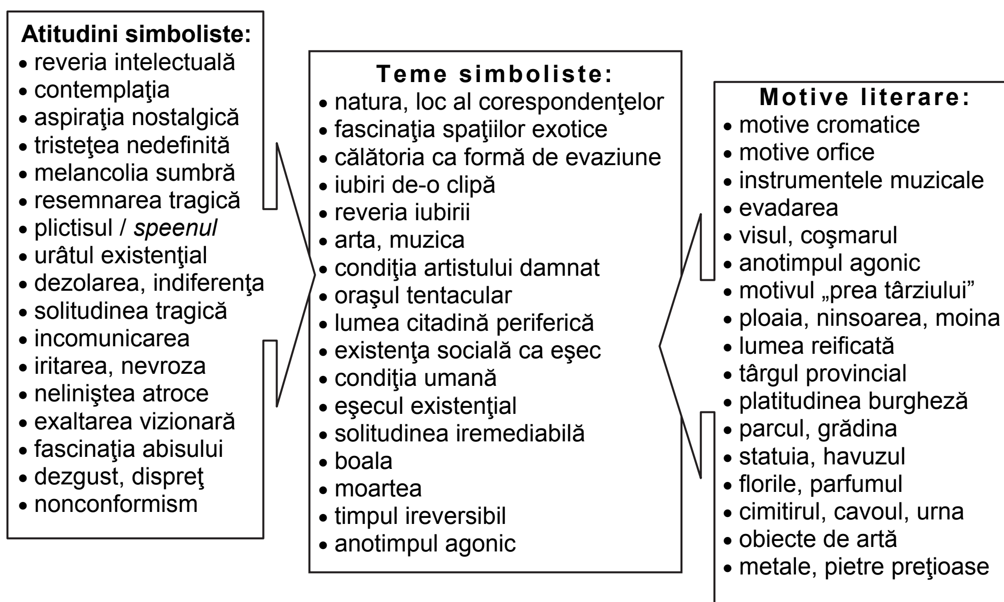
- Noutatea viziunii poetice instituite pe **principiul corespondenţelor**; complexitatea „universalei analogii” poate fi revelată printr-o dublă reţea de corespondenţe: a) între elementele diverse ale lumii fizice; b) între existenţa obiectuală şi cea ideală („Fenomenele concrete sunt simple aparenţe sensibile destinate a reprezenta afinităţile lor ezoterice cu Ideile primordiale” – J. Moréas), între universul exterior şi cel interior. Modelul simbolist se defineşte aici ca punct de ruptură faţă de romantici care îşi construiesc lumea interioară ca univers compensatoriu, în antiteză cu realul.
- Focalizarea imaginarului poetic pe un **simbol multisemnificativ** (exploatând resursele polisemice ale limbajului), care este, afirma Macedonski, „numele modului de a se exprima prin imagini spre a da naştere, cu ajutorul lor, ideii”. Neavând un conţinut semantic explicit, simbolul îşi pierde funcţia de concretizare, de limpezire a unei idei abstracte, a unui sentiment indicibil pe care o îndeplinea în poezia clasică, romantică sau parnasiană. El devine un semn prin care se sugerează existentul, un *analogon* esenţializat al realităţii sensibile şi suprasensibile şi un element de coeziune / de „corespundere” între planul exterior şi cel interior.
- Exploatarea **valorii muzicale** a cuvintelor, a sunetelor fără un conţinut semantic, a pauzelor, a ritmurilor, a rimelor se realizează prin armonii imitative, prin figuri de sunet, prin laitmotive, prin tehnici ale recurenţei – de la tehnica refrenului, la cea a simetriei sintactice, de la repetiţia simplă, la anaforă, epiforă, chiasm, anadiploză sau epanadiploză. Verlaine năzuia să recupereze starea

originară a poeziei-cântec (Muzica, înainte de orice / Muzică mereu şi totdeauna), Minulescu evoca în „Romanțe pentru mai târziu", „wagnerienele motive" (Wagner, Debussy şi Ravel îi fascinează pe simbolişti), Bacovia conferă instrumentelor muzicale rolul de a sugera stări sufleteşti fluide sau dizarmoniile existenței.

- Cultivarea **imaginilor vagi**, în care culorile sunt difuze, estompate printr-o tehnică a clarobscurului (precum în pictura impresioniştilor Degas, Monet, Renoir, Cezanne, Delauney, Gustave Moreau etc.); spațiile poetice simboliste figurează, geometric, închiderea, repetarea monotonă a unui model existențial sau, dimpotrivă, lipsa de contur a unor întinderi ce nu alină foamea de spațiu.
- Surprinderea complexității lumii prin **percepție sinestezică**, prin corespondențe senzoriale în care Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund (Ch. Baudelaire). Imaginea sinestezică de tipul „audiției colorate" este avută în vedere şi de Macedonki care definea *poezia viitorului* ca „muzică şi imagine".
- Noutatea limbajelor poetice se întemeiază pe **tehnica sugestiei** care generează „bucuria de a ghici încetul cu încetul; a sugera obiectul, iată visul nostru" (St. Mallarmé). Sugestia, „arta de a evoca idei" se realizează prin ambiguizarea deliberată a enunțului (deseori eliptic, ca în poezia de notație / de atmosferă), prin căutarea cuvântului aluziv cu virtuți eufonice şi a simbolului prin care „întrezărim întotdeauna o nouă ordine posibilă a universului" (Livia Bote).
  - **Inovația prozodică** urmăreşte exprimarea ritmului interior – al reveriilor melodice sau al dizarmoniei şi stridenței maladive – printr-o „dezordine savant orchestrată" a versului (unități ritmice inegale) cu „opriri multiple şi mobile" (rupturi de ritm), prin „fluidități ascunse" (J. Moréas) şi, mai ales, prin **versul liber**. Noul model de versificație se bazează pe înlocuirea accentelor de intensitate (specifice ritmului clasic) cu accente afective care reliefează un cuvânt, o sintagmă, un enunț, provocând dislocări ale versului tradițional, eliberarea lui de constrângerile ritmului şi ale rimei.
- **SIMBOLISMUL ROMÂNESC,** primul curent sincron cu cel european, nu a fost un fenomen de imitație a şcolilor simboliste franceze, ci manifestarea unei atitudini estetice moderne, născute din tentativa de a depăşi romantismul minor, epigonic şi idilismul rustic promovat de sămănătorişti. „Simbolismul românesc va avea un caracter contradictoriu: pe de o parte el va redescoperi poezia ca atitudine particulară în fața lumii, ca mod de a crea un univers privilegiat, pe de alta va asculta apelurile epocii moderne şi va deveni o poezie a civilizației, a oraşului, a tehnicii." (N. Manolescu).

1. **Prima etapă (1880-1904)**: perioada teoretizărilor şi a experimentelor. Gruparea formată la revista „Literatorul" (1880-1919, cu întreruperi) şi la cenaclul lui Alexandru Macedonski se ridică împotriva academismului junimist, a clişeelor şi retorismului romantic posteminescian; primele creații simboliste: Macedonski – „Excelsior", 1895, Ştefan Petică – „Fecioare în alb", 1902, Dimitrie Anghel – „În grădină", 1905

2. **Etapa a doua (1908-1914)**: perioada de afirmare a „simbolismului autohtonizat”, antisămănătorist şi antipoporanist, în jurul revistei „Vieaţa nouă” (1905-1925) condusă de Ovid Densusianu care considera simbolismul o emblemă a vieţii moderne, „o ilustraţie a geniului latin, opus celui germanic”; reprezentanţi: Ion Minulescu, („Romanţe pentru mai târziu”, 1908), Traian Demetrescu, Emil Isac, Nicolae Davidescu.
3. **A treia etapă (1914-1920) –** perioada cea mai contradictorie: apogeul simbolismului românesc atins prin creaţia bacoviană („Plumb”, 1916) coincide cu declinul curentului concurat de mişcări avangardiste, de modernism, tradiţionalism (simptomatic, poeţi care au debutat sub auspiciile simbolismului s-au orientat spre alte orizonturi estetice, ale avangardismului sau ale modernismului: Tristan Tzara, Tudor Arghezi, Ion Pillat).



5. REALISMUL

• **Semnificaţiile conceptului în literatură** (lat. *realis* – realitate, fr. *réalisme* – realism): În sens general, realismul numeşte capacitatea artei de a crea reprezentări ficţionale pornind de la realitatea fenomenală (termen pus în circulaţie de G. Courbet, corifeul şcolii realiste în pictură: „Titlul de realist mi-a fost impus, tot aşa cum cel de romantic le-a fost impus artiştilor de la 1830. Esenţa realismului e negarea idealului şi a tot ce decurge de aici”); prin semnificaţia sa specializată, conceptul desemnează „ansamblul trăsăturilor

caracteristice unei mişcări artistice din secolul al XIX-lea [...] ansamblu de reguli de reprezentare” (R. Jakobson);

- **Curentul artistic** (literatură, pictură) cristalizat în Franța se opune romantismului care exaltă fantezia, reactualizând conceptul de „mimesis” al Antichității greceşti cu sensul de „redare exactă, completă, sinceră a mediului social, a epocii în care trăim”, de „reprezentare” obiectivă „justificată de rațiune” (revista „Le Réalisme”, 1856-1857, fondată de Jules Champfleury şi Luis Duranty care sunt considerați şi teoreticienii realismului). Balzac opina că „romancierul va trebui să zugrăvească societatea aşa cum e ea, fără să caute s-o idealizeze, ci într-un spirit de obiectivitate cât de perfect posibil şi indiferent față de protestele publicului, înspăimântat că se vede zugrăvit pe sine”. Alături de Balzac, realismul este reprezentat de prozatori străluciți ca Stendhal, Flaubert, Maupassant, Dickens, Thackeray, Tolstoi, Dostoievski sau de dramaturgi ca Strindberg.
- **TRĂSĂTURI DEFINITORII ALE REALISMULUI**
  - năzuința de **a oglindi veridic, obiectiv realitatea contemporană** nu presupune reprezentarea exhaustivă a adevărului, ci „decuparea” unor „felii de viață” semnificative, ordonarea acestora, esențializarea, semnificarea lor pe coordonatele unei logici riguroase care, în fapt, lipseşte realității (Maupassant afirma: „Am ajuns la concluzia că *Realiştii* talentați ar trebui să se numească mai degrabă *Iluzionişti);*
  - **crearea iluziei autenticității** se realizează prin disimularea codurilor specifice scriturii: estomparea planului naratorului (narator obiectiv), focalizare difuză (perspectiva narativă omniscientă alternează cu perspectiva unor personaje, ceea ce evită accentuarea unui singur punct de vedere), contaminare între discursul naratorului şi cel al personajelor (diversitatea registrelor stilistice îşi are motivația în diferențierea socială a eroilor), enunțare tipic realistă („Persoana a treia, ca şi perfectul simplu, face deci acest serviciu artei romaneşti şi oferă cititorilor siguranța unor fabulații credibile” – R. Barthes);
  - **documentarea riguroasă** devenită imperativ pentru scriitorii realişti se reflectă în operă prin descrierea mediului social (inspirat de modelul cercetării ştiințifice, Balzac năzuia să creeze „istoria moravurilor societății contemporane”), prin dezvoltarea observației şi a reflecției morale, a analizei psihologice, a tehnicii detaliului prin care „încearcă să producă impresia de documentar autentic şi de *viață* reală” (G. Larroux);
  - **canonul realist al structurilor narative** (acceptat în mod necesar printr-un „pact de lectură”) vizează persoana a III-a narativă (narațiunea heterodiegetică), imperfectul / perfectul simplu al narării (narațiune ulterioară), narator omniscient în ipostază demiurgică, focalizare zero (perspectivă narativă omniscientă), unitate de compoziție (progresia logică, previzibilă a acțiunii; compoziția închisă, având ca principiu dominant cronologia, căreia i se adaugă, în multe cazuri, simetria şi circularitatea; viziunea artistică este construită cu „ambiția totalității”, cu intenția de a surprinde particularul şi general-umanul,

frumusețea fragilă a existențelor modeste şi urâtul cotidian, dramele mărunte şi mari tragedii colective, binele şi răul;

- **dezvoltarea artei portretului**: personaje tipologice, verosimile, din toate clasele sociale; create prin observarea directă a vieții – surprinzând raportul dintre om şi mediul său natural, social şi istoric –, dar şi prin aplicarea unor idei teoretice din sfera sociologiei, a fiziologiei, a medicinii etc. Portretul este frecvent focalizat asupra unei dominantei morale (personaje – caractere) sau asupra unei carențe ereditare (pe care o vor accentua naturaliştii);
- **cultivarea unui stil sobru**, adesea impersonal sau anticalofil („realismul textual" – G. Larroux): „Modalitatea de redare trebuie să fie cât mai simplă, pentru ca toți să o poată înțelege." („Le Réalisme").

- **REALISMUL în LITERATURA ROMÂNĂ**:
- **Particularități**: absența unui program estetic propriu-zis şi a unei şcoli / grupări care să acționeze sistematic pentru promovarea unei ideologii; formule estetice diverse (realism de factură populară, realism obiectiv, realism psihologic, de proiecție mitică / epopeică etc.) se manifestă sincron cu alte curente, începând cu perioada paşoptistă, continuând cu cea a marilor clasici şi atingând apogeul în perioada interbelică; în epoca postbelică se manifestă ca „realism socialist", apoi, printr-o autentică recuperare, ca neorealismul „obsedantului deceniu".
- **Reprezentanți**: N. Filimon, I. Creangă, I. Slavici, I.L. Caragiale, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, G. Călinescu, M. Preda etc.

Specificul structurilor narative:

- teme şi problematică sunt inspirate din realitatea imediată, contemporană, prezentând un grad mare de interes, vizând: existenţa socială şi istorică, relaţia dintre individ şi grup, tipologii şi comportamente umane, valori morale, civice, materiale etc. Teme predilecte în „Comedia umană” a lui Balzac sunt tema parvenirii, cea a paternităţii, a moştenirii, a existenţei micii / marii burghezii etc.;
- subiectul şi acţiunea trebuie să reunească, în limitele verosimilităţii, evenimente neobişnuite şi întâmplări banale; inserarea unor episoade inspirate din evenimente atestate documentar sporeşte „efectul de real”;
- reperele spaţiale şi temporale prin care naraţiunea este „autentificată” sunt obiective, determinate geografic / istoric;
- incipitul „ignoră” ruptura dintre realitate şi ficţiune, luând forme variate: descriptiv („surprinderea cadrului unei lumi deja existente” – Guy Larroux – actualizată prin toponimice şi prin referent temporal obiectiv), „ex abrupto” / „in medias res” (frecvent, o secvenţă dialogată deschide lumea textului sau o referire la un eveniment anterior, cunoscut cititorului);
- finalul închis se realizează, de obicei, prin reluarea cadrului iniţial, eventual, din perspectiva aceluiaşi erou; varianta finalului deschis, prezentă în romanele-ciclu, corespunde incipitului „ex abrupto” şi deschide ipoteze de lectură prin care este pregătită „intrarea” în romanul următor al seriei;
- coerenţa textului este asigurată prin construcţia canonică a subiectului (momentele subiectului se succed cronologic, deznodământul asigură rezolvarea tuturor conflictelor), prin prezenţa dominantă a naratorului omniscient, prin strategii textuale, precum scene-pereche, recurenţe, gradaţii etc.
- naraţiunea este ulterioară, heterodiegetică, relatarea fiind făcută la persoana a III-a, prin vocea unui narator omniscient; perspectiva narativă predominant omniscientă;
- descrierea este inserată firesc în / între episoadele narative, atribuită „privirii descriptive” (P. Hamon) a unui personaj focalizator („personaje porte-regards”);
- dialogul amplifică iluzia realităţii; aduce diversitate stilistică.

Personajul realist:

- aparţin unor clase sociale diverse;
- ilustrează tipologii sociale (*parvenitul* – bancher, negustor, cămătar etc. –, *micul funcţionar, muncitorul, ţăranul, intelectualul, artistul, aristocratul ocnaşul* etc.) sau general-umane (*avarul, idealistul, inocentul, învinsul, naivul, ambiţiosul, sceleratul* etc.);
- sunt personaje complexe („rotunde”), surprinse în devenire, evoluând sub presiunea relaţiilor interumane, a circumstanţelor sociale, economice, juridice, politice, religioase, istorice;
- sunt urmărite destinele individuale, multe romane fiind istoria unui eşec, a unei tragedii sub forma ei „reală – cotidiană – istorică” (Auerbach);
- tehnicile de caracterizare se multiplică: modelul balzacian adaugă procedeelor clasice descrierea mediului social, a casei, a interiorului, cu rol de caracterizare, descrierea vestimentaţiei, detaliile privind biografia şi ereditatea, fizionomia şi psihologia, stereotipia verbală şi ticul nervos, mimica şi gestica, relaţiile cu alţi eroi etc.;
- viaţa interioară complexă a eroului, fluxul gândirii sale sunt dezvăluite prin focalizare multiplă: din unghiul de vedere al naratorului omniscient (prin observaţie/analiză psihologică), din perspectiva altor eroi sau din perspectiva internă a personajului însuşi (monolog interior/introspecţie); stilul direct, indirect şi indirect liber se combină, în proporţii diferite.

6. TRADIȚIONALISM ȘI MODERNISM

TRADIŢIONALISM	MODERNISM
SEMNIFICAȚIILE CONCEPTULUI	
1. În sens general, tradiționalismul este o atitudine caracterizată prin rezistență față de elementele de noutate, prin absolutizarea modelelor consacrate şi refuzul oricărei schimbări. **2.** Sensul specializat denotă **curentul literar** interbelic format în jurul revistei „Gândirea" – care apare la Cluj, în 1921 – continuând mişcarea poporanistă şi pe cea sămănătoristă.	**1.** Denotând, în sens general, tendința de înnoire specifică spiritului uman, conceptul de „modernism" defineşte în literatură o mişcare largă care cuprinde toate manifestările postromantice înscrise sub semnul unui „principiu de progres" (E. Lovinescu). **2.** Sensul restrâns: **Curent literar** conturat în atmosfera de efervescență înnoitoare de după Primul Război Mondial, având ca punct de focalizare cenaclul şi revista „Sburătorul".
PROGRAME ESTETICE. REVISTE. GRUPĂRI	
➢ **Tradiționalismul interbelic** are ca principiu primordial <u>afirmarea specificului național</u>, a trăsăturilor etnice care individualizează poporul român. Această orientare resuscita valorile consfințite prin tradiție, recuperând sentimentul originilor ființei româneşti şi spiritul ortodoxist considerat o forță modelatoare a spiritualității noastre. Etnicismul conceptual promovat de tradiționalişti devine şi criteriu unic de validare a valorilor artistice. ➢ Doctrina tradiționalismului interbelic este formulată de Nichifor Crainic care publică articolul programatic „**Sensul tradiției**" (1929) în **revista *„Gândirea"*** (fondată în 1921 de Cezar Petrescu, Adrian Maniu şi Gib Mihăescu, mutată de la Cluj la Bucureşti în anul următor). *Gândirismul* are ca premise principiile sămănătorismului pe care le depăşeşte însă. Proclamă <u>spiritualizarea tradiției</u> (istoria națională, folclorul) prin accentuarea sentimentului şi trăirii religioase (**ortodoxismul**). Civilizația industrială raționalismul, scientismul sunt considerate expresii ale „răului veacului" şi criticate cu vehemență, în opoziție cu idealizarea civilizației rustice şi convertirea în mit a istoriei. Ideologul *gândirismului* afirmă că „o cultură proprie	• **Modernismul** (termen pus în circulație de Eugen Lovinescu) promovează imperativul sincronizării cu modelul civilizației şi culturii europene, considerând că perpetuarea canoanelor etniciste învechite generează o inadmisibilă „**provincializare şi izolare a culturii româneşti**". • În *Istoria civilizației române moderne* şi în *Istoria literaturii române contemporane,* Eugen Lovinescu, personalitate de impresionantă ținută academică, formulează <u>teoria sincronismului,</u> care propune intrarea în rezonanță cu „spiritul veacului", acceptarea elementelor de noutate din literatura europeană contemporană (de pildă, referința culturală vizând domenii teoretice ale cunoaşterii: filosofia, psihologia, sociologia, chiar matematica, fizica etc.). Pentru realizarea acestei sincronizări cu modernitatea culturii continentale, sunt necesare mutații în sfera <u>problematicii</u> (problematica intelectualului, de exemplu), a <u>tematicii</u> (existența citadină, ori cea psihică), a <u>formulelor estetice</u> (abandonarea formulelor tradiționale de narare – omnisciența, cronologia etc.). • Centru de iradiere al direcției moderniste în literatura noastră a fost cenaclul şi

nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiţii ale pământului şi ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru [...], negarea unui destin propriu românesc.” ➢ Principiile tradiționalismului sunt susținute şi de gruparea revistei „***Viața românească***” (editată la Iaşi, în 1906, apoi la Bucureşti, între 1920-1935), formulate în articolul-program, „*Către cititori”*, al lui Garabet Ibrăileanu, care pledează pentru păstrarea specificului național, considerând experimentele avangardiste „deviațiuni”. ➢ **Reprezentanți:** Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotruş, Radu Gyr, Nichifor Crainic, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu etc.	revista „*Sburătorul*” (cenaclul a ființat între 1919-1947, iar revista, între anii 1919-1922 şi 1926-1927). Promovând tendințele moderniste în literatură şi tinerele talente, „Sburătorul” a fost agóra scriitorilor care năzuiau să se delimiteze de convențiile artistice tradiționale, să depăşească orizontul limitativ al problematicii rurale şi al sentimentalismul minor. În **lirică** se explorează orizonturilor interioare şi limitele limbajului (poezia ermetică), în **proză,** se cultivă introspecția, analiza conştientului,a subconştientului. În **critica literară,** se au în vedere nu analizele reci, conceptualizate, ci intuirea notei fundamentale a discursului artistic, a lecturilor stratificate (critică impresionistă). • **Reprezentanți:** Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Gh. Brăescu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu.

TRADIȚIONALISMUL. ELEMENTE STRUCTURANTE

- **Particularități ale poeziei tradiționaliste:**
- **tipologia poeziei tradiționaliste:** lirica religioasă, poezie bucolică şi panteistă, poezia chtoniană (elogiul energiilor germinative ale pământului); poezia de inspirație mitică şi de sensibilitate metafizică (cu puncte de tangență cu poezia expresionistă – L. Blaga);
  - ✓ construirea viziunii poetice pe repere ale unui **univers existențial rustic, bucolic** („*plai natal*”, natură umanizată / sacralizată, spațiu originar / spațiu-matrice al românismului etc.);
  - ✓ **idealizarea modelului existențial arhaic – comunitatea rustică, civilizația pastorală** – ocrotitoare a valorilor neamului şi a valorilor creştin-ortodoxe, apărând un cod de valori morale, ființând în comuniune cu natura, în ritmuri cosmice etc.;
  - ✓ **idealizarea modelului uman rustic**: țăranul, păstorul, „homo religiosus”, apostolul etc.;
  - ✓ tonalitatea afectivă dominantă: **fiorul religios**, de sensibilitate metafizică;
  - ✓ prezența unor **simboluri selectate din planul naturii şi al reprezentărilor biblice**; **motive literare** legate de rituri / mituri agrare, pastorale, religioase

(semănatul, transhumanța etc.; mituri biblice: *Naşterea Pruncului Sfânt,* destinul hristic, îngerul*,* fiul risipitor, ispitirea cuplului adamic, ispăşirea, rugăciunea etc.);

✓**limbaj poetic** care rezolvă criza limbajului prin revigorarea unui lexic poetic bazat pe registrul stilistic popular cu arhaisme / regionalisme şi pe un registrul stilistic liturgic (termeni religioşi);

✓**model de versificație**: clasic.

● **Particularități ale prozei tradiționaliste:**

✓ Este cultivată proza de observație socială şi de problematică morală;

✓ **teme** au frecvent o dominantă morală; sunt inspirate din universul existențial rustic, urmărind existența social-istorică a comunității țărăneşti / pastorale: *tema întoarcerii la vatră, a datoriei față de comunitate, a înstrăinării* etc.

✓ **narațiune** heterodiegetică (la persoana a III-a), narator omniscient, necreditabil (tezism moral evident);

✓ perspectiva narativă unilaterală: cea a naratorului; viziune omniscientă (focalizare zero);

✓ **construcție** narativă închisă, cu final moralizator, structurarea cronologică a diegezei, construcția „logică” a subiectului, desen epic linear etc.

MODERNISMUL. ELEMENTE STRUCTURANTE

● **Particularități ale poeziei moderniste:**

• **tipologia poeziei moderniste:** poezia filosofică, de meditație estetică (arte poetice) şi existențială (condiția umană, dilemele omului modern, „poetica urâtului existențial”), poezia ermetică;

✓construirea viziunii poetice pe **repere ale unui univers existențial modern**, pe simboluri cultural–filozofice şi ştiințifice;

✓cultivarea unei **poezii intelectualizate**, cu funcție de cunoaştere, cu referințe din sfera culturii;

✓**expresivitatea limbajului** poetic e generată de:

- înlocuirea metaforei plasticizante cu „metafora revelatorie” (Blaga), cu metafora oximoronică (Arghezi), cu metafora „închisă” sau metonimia (Barbu);
- ambiguizarea deliberată prin indeterminarea referentului, prin tehnica sugestiei sau „ermetizarea” discursului;
- noul model de poeticitate bazat pe accente afective, versuri inegale ca măsură, fără ritm, cu rimă (versul aritmic);
- sintaxa poetică: discurs liber prin <u>tehnica ingambamentului</u>, dislocări sintactice, topică afectivă;

✓**lexic poetic care rezolvă <u>criza limbajului</u> prin revigorarea discursului**, generată de:

- limbaj autoreflexiv (*metalimbaj*): *Barbu, Blaga, Arghezi;*

- utilizarea unor termeni neologici din domeniul filosofiei şi al celorlalte arte (*Blaga, Arghezi, Barbu*), din sfera ştiinţelor exacte (termeni specializaţi, monosemantici din: matematică, astronomie, ştiinţele naturii etc. – *Barbu*);
- termeni religioşi (liturgici) utilizaţi şi cu sensuri laice (*Arghezi, Blaga*);
- termeni din limbaj popular: *învechit, poetic – Blaga; apoetici, duri – Arghezi;*
- termeni din limbaj colocvial: *banalităţi uzuale – Arghezi;*
- termeni din argou, jargon şi din limbajul copiilor – *Arghezi*;
- resemantizarea unor cuvinte / sintagme (*Barbu*);
- creaţii lexicale originale (*Blaga*, *Barbu*).

✓**model de versificaţie divers**, de la prozodia clasică la versul liber sau cel cu rimă, fără ritm (aritmic).

- **Particularităţi ale prozei moderniste:**

✓Este caracterizată prin **mutaţii în sfera problematicii**: substituirea problematicii sociale şi morale cu domeniul psihologicului şi cu problematica existenţialistă; cultivă introspecţia şi retrospecţia, analiza conştientului şi a zonelor abisale ale fiinţei (subconştientul, inconştientul).

✓ **Temele** sunt orientate spre universul citadin şi spre spaţiul interior al conştiinţei / al psihicului; urmăresc existenţa individuală, cazuri de conştiinţă, dileme existenţiale etc. (*tema intelectualului, a cunoaşterii şi creaţiei, iubirea, moartea, războiul, alienarea* etc.

✓ Canonul modernităţii impune o literatură a autenticităţii exprimată în **formulele estetice moderne**: persoana întâi narativă, principiul memoriei involuntare, pluriperspectivismul, construcţia narativă multinivel, discontinuitatea narativă / fragmentarismul, inserţii eseistice, structurile deschise etc.

✓ **Personajele** prozei secolului al XX-lea nu mai reprezintă tipologii sau „caractere” de tip balzacian, ci ipostaze existenţiale ale omului modern: fragilitatea fiinţei umane în faţa neantului, angoasa existenţială, solitudinea, alienarea, spaima de moarte, sentimentul finitudinii, al eşecului existenţial, al absurdului. Frecvent, eroii nu mai sunt construiţi ca individualităţi „coerente”, având o identitate vagă, fiind surprinşi în căutarea sinelui. Noile modele sunt personajele „pulverizate” în „voci” (care îşi certifică existenţa numai prin actul de limbaj) sau roluri / măşti, personajele contradictorii, „contrapunctice”, cu dublă / multiplă personalitate, „omul fără însuşiri”, ins absurd, nonerou, personaj „sucit”, bufon, nebun, parodic etc. Identitatea textuală este conferită prin nominalizare simbolică (sau „de serie”, ori prin absenţa numelui), prin raportare la propria existenţă (memoria afectivă), la limitele existenţiale, la ideea de libertate etc.

V. FIŞE-SINTEZĂ ŞI MODELE DE ESEURI STRUCTURATE

1. BASMUL. BASMUL CULT

Basmul este o specie epică amplă (în proză sau în versuri) care dezvoltă categoria estetică a fabulosului / a miraculosului, având un singur plan narativ, cu o acţiune convenţională, la care participă personaje sau forţe supranaturale, purtătoare ale unor valori morale. În studiul Estetica basmului, George Călinescu defineşte această creaţie – populară sau cultă – ca un *"gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observare morală etc."*

- **Basmului** i se atribuie origine indo-europeană şi surse mitice, legendare.
- *"Oglindire [...] a vieţii în moduri fabuloase"* (G. Călinescu), **B** propune o lume idealizată unde se consumă aventura eroică a protagonistului care luptă pentru apărarea, recuperarea şi impunerea unor valori morale: binele, adevărul, dreptatea, frumosul, curajul etc. **Tema** generală a **B** – biruinţa binelui asupra forţelor malefice – determină natura conflictului (conflict moral exterior).
- Lumea basmului fiinţează într-un **spaţiu** şi o durată indeterminate. Cele două categorii ale existenţei sunt modelate în matricea fabulosului, exprimând nostalgia omului de a suprima limitele ce-l condiţionează ontologic. Astfel, spaţiul se configurează, frecvent, pe trei niveluri: o lume ce dă iluzia realului, dar în care distanţele pot fi comprimate (eroul trece *peste nouă mări şi nouă ţări*), *tărâmul celălalt*, aflat în stăpânirea unor forţe infernale şi *înaltul cerului,* tărâm magic al zânelor, ori al forţelor divinităţii. Geografia miraculoasă a basmului se poate organiza şi în treptele valorice figurate prin *pădurea* (palatul) *de aramă, de argint, de aur.* **Timpul** ignoră şi el modelul lumii fizice; în **B**, durata se contrage sau se dilată, timpul este suspendat sau accelerat. În **B** româneşti timpul este uneori reprezentat antropomorfic: *Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri şi Sfânta Duminică.*
- **Desenul epic** al basmului este simplu, linear. Întâmplările reale şi miraculoase se organizează într-un tipar consacrat, schema epică fiind structurată pe motivul ordonator al călătoriei iniţiatice şi al celor trei probe depăşite. *Tiparul narativ al basmului* se concretizează într-o serie de situaţii-tip, cu grad mare de stabilitate, devenite *funcţii.* Succesiunea funcţiilor este canonică:

① situaţia iniţială de echilibru;

② o situaţie perturbatoare (dorinţa neîmplinită, încălcarea interdicţiei, înşelăciunea, prejudicierea, lipsa, actul nelegiuit etc.);

③ acţiunea de remediere a lipsei (călătoria, încercările, lupta);

④ restabilirea echilibrului iniţial / instituirea unui nou echilibru şi recompensarea eroului (victoria, nunta împărătească).

- Specifică basmului este şi simetria funcţiilor prin reiterare (cele trei probe generează simetrie narativă) sau prin ordonare în perechi (simetrie inversă:

interdicție – încălcarea interdicției, furtul – recuperarea obiectului magic furat, dorința imposibilă – împlinirea dorinței, lupta – victoria etc.).

- Caracterul tradițional al basmului este probat şi prin dezvoltarea unor **motive literare tipice**:
  - cifra trei (trei fii, trei zmei, trei zâne, trei probe)
  - împăratul fără urmaş / fără urmaş la tron
  - superioritatea mezinului / mezinei
  - interdicția încălcată
  - dorința imposibilă / dorința împlinită
  - obiectele fermecate (mărul de aur, peria, oglinda etc.)
  - ajutoarele eroului (calul năzdrăvan, pasărea măiastră, împăratul peştilor, crăiasa furnicilor, Sfânta Duminică, zâna bună etc.)
  - nunta împărătească etc.
- Realul se împleteşte cu fabulosul şi în construcția altei funcții specifice, cea a **personajului**: „*Caracteristica lui [a basmului n.n.] este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume ființe himerice, animale. [...] Ființele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când într-o narațiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm.*" (George Călinescu). Conform "Morfologiei basmului" de Vladimir Propp, personajele basmice se încadrează în câteva arhetipuri: *protagonistul (eroul), antagonistul / falsul erou, ajutoarele, personaje-donatori, oponenții (răufăcători), trimițătorul etc.*
- **Discursul** este puternic formalizat, marcat de formule specifice (inițiale, mediane, finale), de clişee lingvistice (calul năzdrăvan zboară "*ca vântul şi ca gândul*", eroina e atât de frumoasă "*încât la soare te puteai uita, dar la dânsa, ba*") şi de invariante conceptuale şi stilistice (trei trepte valorice simbolizate prin: aramă, argint, aur). La nivel textual, discursul basmic este întotdeauna narațiune heterodiegetică, cu grad zero al focalizării (perspectivă narativă omniscientă). În ceea ce priveşte raportul dintre timpul povestirii (enunțarea secvenței textuale) şi timpul povestit (secvența evenimențială), **B** este, prin excelență, narațiune ulterioară, chiar dacă mărcile gramaticale ale verbelor şi unele deictice temporale indică prezentul („*După multă aşteptare, iată că văd pe Omul de Flori că se pogoară pe dată din văzduh ca să se scalde în lacul acela, care era înconjurat cu fel de fel de flori nemaipomenite*" – B.P. Hasdeu, <u>Omul de Flori</u>). **Tema** generală a basmului este triumfului binelui asupra forțelor malefice (conflict moral: bine-rău).
- Subiectul e organizat într-un tipar consacrat, schema epică fiind structurată pe motivul ordonator al <u>călătoriei inițiatice</u> şi al celor <u>trei probe depăşite</u>; spațiul şi timpul: indeterminate (antropomorfizat: *Sf. Vineri, Sf. Duminică*).
- Se apelează la motive literare stereotipe: cifra trei (trei fii, trei zmei, trei zâne, trei probe), împăratul fără urmaş (la tron), obiecte fermecate (mărul de aur, peria, oglinda etc.), superioritatea mezinului / mezinei, ajutoarele eroului (calul năzdrăvan, pasărea măiastră), dorința imposibilă / împlinită, interdicția încălcată, nunta împărătească etc.

➢ **Realul** se împleteşte cu **fabulosul**: întâmplări reale şi miraculoase, personaje reale şi "himerice" ➢ Conform "Morfologiei basmului" de Vladimir Propp, personajele basmice se încadrează în câteva arhetipuri:*eroul / protagonistul, antagonistul (falsul erou), ajutoarele, personaje-donatori, oponenții (răufăcători), trimițătorul etc.* ➢ Discursul este puternic formalizat, marcat de **formule specifice** (inițiale, mediane, finale), de **clişee lingvistice** (calul năzdrăvan zboară "*ca vântul şi ca gândul*", eroina e atât de frumoasă "*încât la soare te puteai uita, dar la dânsa, ba"*) şi de **invariante conceptuale şi stilistice** (trei trepte valorice simbolizate prin: aramă, argint, aur). ➢ **<u>Clasificare</u>:** ① basme fantastice (dominate de elementul miraculos; conceptul de <u>*fantastic*</u> este utilizat cu sens general); ② nuvelistice (cu elemente reflectând realitatea concretă); ③ animaliere (dezvoltate din vechi legende alegorice).

Basmul popular	**Basmul cult**
➢ Aparținând folclorului literar, ilustrează toate caracteristicile acestuia: creație literară ce se comunică prin viu grai, deci e marcată de *oralitate,* are caracter *colectiv, anonim* şi *tradițional.* ➢ Realitatea este transfigurată în fabulos.	⇨ Basmul cult imită relația de comunicare de tip oral din basmul popular, dar are un autor cunoscut şi este fixat într-o formă definitivă, scrisă. ⇨ <u>Fabulosul este tratat în mod realist</u>, poveştile lui Creangă fiind caracterizate prin „*originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate."* (G. Călinescu)
➢ Are un tipar narativ consacrat: concretizat într-o serie de situaţii-tip, cu grad mare de stabilitate, devenite *funcţii.* Succesiunea funcţiilor este canonică; ➢ simetria funcţiilor <u>prin reiterare</u> (trei probe).	⇨ Poartă mărcile originalităţii scriitorului care preia tiparul narativ consacrat prin eposul popular şi funcţiile specifice basmului, dar reorganizează structurile stereotipe conform principiilor estetice (Eminescu: *romantic*; Creangă: *realist*) şi viziunii sale artistice.
➢ Prezența **naratorului** omniscient este textualizată numai prin pronumele în dativul etic şi prin indici ai persoanei I în formule stereotipe (cea finală). ➢ Predomină **funcția narativă**, dublată de funcția de regie.	⇨ **Naratorul** omniscient alternează cu ipostaza uniscientă. ⇨ Se proiectează frecvent în text ca narator auctorial, ca observator (secvențe descriptive: tablou, portret / secvențe de observare morală / psihologică a eroilor), ca reflector (inserții de tip reflexiv / funcția de interpretare). ⇨ Îşi asumă toate cele **trei funcții** ale naratorului.
➢ **Personajele** nu sunt individualizate, definindu-se ca funcţii, ca arhetipuri ce reprezintă modele morale opuse: eroii pozitivi (întruchipând binele, adevărul,	⇨ **Personajele** sunt individualizate prin: comportament, atitudine, limbaj, psihologie, gestică, mimică etc.

dreptatea, vitejia, altruismul, hărnicia etc.) versus personaje negative (egoismul, răutatea, viclenia, nedreptatea, laşitatea, lăcomia, lenea, urâtul); sunt personaje statice. ➢ Categoria etică şi cea estetică se suprapun	⇨ Deşi rămân personaje arhetipale construite pe o dominantă etică, au complexitate, ilustrând şi categorii psihice (*Făt-Frumos din lacrimă, Miron:* visătorul îndrăgostit de o himeră). ⇨ Uneori, sunt **personaje dinamice**, parcurgând aventura iniţierii (Harap-Alb: *antieroul, neiniţiatul* ➥ *eroul*) / a schimbării regimului moral (fata împăratului Roş: *farmazoană de esenţa diabolică* ➥ *mireasa eroului*), alteori sunt eroi în construcţia cărora eticul nu se mai suprapune esteticului (cei 5 uriaşi fabuloşi sunt *pocitanii, dihănii, namile de om).*
➢ Registrul stilistic este unic: limbaj popular, marcat de oralitate.	⇨ Discursul este elaborat, cu mărci stilistice particulare. ⇨ Registre stilistice diferite (discursul naratorului≠ vorbirea personajelor); uneori chiar discursul naratorului e marcat de variație stilistică, de la o secvență la alta .

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă (fişa-sinteză)

⇨ Publicat la 1.08.1877, în "*Convorbiri literare*"

basm cult, capodoperă a prozei de inspirație folclorică "*însăşi sinteza basmului românesc: toată filosofia noastră populară, între fatalitatea răului şi ideala căutare a binelui se lămureşte în încercările grele ale fiului de împărat.*" (Pompiliu Constantinescu)

⇨

- **Tema** triumfului binelui asupra răului, frecventă în epica populară a fabulosului, este dublată de tema *inițierii şi a maturizării treptate a eroului;*
- **Titlul**: numele eroului eponim evidențiază statutul neobiş nuit, de slugă care nu provine din țigani robi; *oximoronul generat de simbolurile cromatice sugerează evoluția spirituală de la ipostaza de neinițiat ⇨ prinț adevărat;
- **Subiectul** nu este original. Este întâlnit în:
  - ⇨ şase versiuni româneşti (două din Transilvania, două din Muntenia, una din Moldova, una din Bucovina) de care basmul lui Creangă se diferențiază prin: "***intrarea în subiect (primele trei probe), prezența spânului şi tema însoțitorilor năzdrăvani***" (Jean Boutière);
  - ⇨basme din spațiul balcanic (Grecia: "Omul fără barbă" al lui E. Legrand, Albania, Serbia) şi central-european (Ungaria: "Omul cu barba de aur", un basm italian din Pisa).

"Creangă umple schema universală cu imagini concrete ale vieții țărăneşti de odinioară, cu tipurile ei morale, cu o realitate social-istorică şi psihologică determinată, locali-zând astfel fabulosul, dând personajelor individualitate psihologică, etnică, țărănească şi chiar humuleşteană."

➢ **Compoziția**: organizată pe simetrii clasice, respectând paradigma tradițională, ordonată pe motivul călătoriei.

➔ Harap-Alb este însă protagonistul a 3 tipuri de călătorii:

a) **călătoria inițiatică** (pe parcursul căreia personajul se definește mai degrabă ca un antierou, *boboc în felul său*);

b) **călătoria de verificare** (eroul probează acumularea unei experiențe și cristalizarea unei personalități ce permite încadrarea în tiparele modelului eroic);

c) **călătoria de înapoiere** ⇨ recunoașterea / învestitura ce consfințește statutul de erou al protagonistului (în această călătorie atitudinea eroului este una pasivă, căci recunoașterea trebuie să vină din partea celorlalți);

➔ călătoriile sunt marcate, simetric prin cele 2 morți / învieri ritualice ⇨îi conferă eroului o identitate temporară (Harap-Alb) și una finală (prințul ⇨împărat);

➔Se pot identifica **două mari părți compoziționale** (fiecare însumând câte patru episoade narative), ceea ce poate susține afirmația că basmul "*este alcătuit din contopirea a două povești.*" (Al. Piru)

⇨**Incipitul** (*Amu, cică era odată*) apelează la formula consacrată, dar o personalizează prin regionalismul fonetic și prin suprimarea clișeului "*ca niciodată, pe când...*" ce proiectează eposul în timp fabulos.

⇨ Cele **opt episoade narative** sunt marcate textual prin formula mediană "*se cam duc la împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste înainte mult mai este"* (care apare de 7 ori).

⇨**Finalul**: formula de încheiere particularizată prin nota de umor și prin *„coborâre în real"* (*„ș-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu...Iar pe la noi, cine are bani mănâncă și bea, iar cine nu, se uită și rabdă"*).

I. Prima parte: protagonistul în ipostaza de neinițiat / antierou:

➔ *incipitul* urmat de formularea succintă a **intrigii** (scrisoarea împăratului Verde - *motivul împăratului fără urmaș la tron*); motivare realistă; proiecția naratorului în text: *Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba și să încep a depăna firul poveștii*

① **cele 3 probe** îi aduc eroului dreptul de a porni în călătoria inițiatică; au drept cadru spațiul familiar al curții crăiești:

⇨încercările eșuate ale fraților (*motivul superiorității mezinului);*

⇨proba milosteniei – întâlnirea cu *Sf.Duminică* (travestită);

⇨proba hărniciei - hrănirea calului, armura (aparență / esență);

⇨proba curajului – înfruntarea ursului (travestirea tatălui);

➔ **<u>călătoria explorativă și inițiatică</u>** **motivul podului* – trecerea în alt orizont existențial / altă etapă.

② **proba labirintului** - 3 întâlniri cu Spânul (care se travestește):

⇨ *motivul încălcării interdicției* (prima opțiune existențială);

⇨ *motivul morții ritualice* (coborârea în fântână echivalează cu intrarea pe celălalt tărâm);

⇨ *motivul inversării rolurilor* (conferă o primă identitate: Harap-Alb).

③ **proba vredniciei** și a **înțelepciunii**: confruntarea cu ursul (ursul simbolizând clasa războinicilor, iar pielea ursului, totemul);

④ **proba curajului** şi **a răbdării**: uciderea cerbului (Cerbul cu nestemată în frunte – ispita frumuseții ce poate ucide);

⇨Prin anihilarea Ursului şi a Cerbului, Harap-Alb, reeditează mitul *Crengii de Aur*, preluând de la învinşi atributele războinicului şi privilegiului eternității, hrana fizică (salata) şi spirituală.

II. Partea a doua: protagonistul în ipostaza de inițiat / erou

⑤ apariția fetei împăratului Roş *instituirea unei noi situații-intrigă*:

➔ **<u>călătoria de verificare</u>** **motivul podului* – trecerea în altă etapă: cea a maturității

⑥ **proba altruismului** şi **a prieteniei:** furnicile reprezintă un simbol al teluricului, al vredniciei, al modestiei, albinele – simbol al solarității şi al dualității dulceață / venin; uriaşii fabuloşi – apariții antropomorfice ale unor stihii / forțe cosmice sau simbol al instinctelor şi aspirațiilor umane hiperbolizate (eticul şi esteticul nu se mai suprapun);

⑦ **probele de curtea împăratului Roş:**

⇨casa de aramă încinsă (Gerilă);

⇨ospățul pantagruelic (Flămânzilă, Setilă);

⇨alegerea macului din nisip (furnicile);

⇨păzirea fetei (*pasăre ascunsă după Lună* - Ochilă, Păsărilă);

⇨ghicirea miresei adevărate (crăiasa albinelor);

⇨ întrecerea dintre cal şi turturică (dublul magic al eroilor).

➔ **<u>călătoria de înapoiere/de recunoaştere</u>:**

⑧ **proba iubirii, a recuperării identității şi a paloşului;**

⇨despărțirea de cei cinci prieteni; idila dintre Harap-Alb şi fata de împărat;

⇨dezvăluirea adevărului despre Spân (**punctul culminant**);

⇨moartea ritualică (uciderea şi învierea prințului); uciderea Spânului de către cal;

⇨răsplătirea eroului, *motivul nunții împărăteşti;*

<u>Structura</u> este specifică basmului popular: planul realului şi cel al fabulosului se suprapun (*„fabulosul este umanizat, este coborât în realitatea lumii țărăneşti”.*

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă

Unul dintre paradoxurile **basmului** este faptul că forța lui magică nu încetează, chiar dacă subiectul este simplu, linear, iar acțiunea este convențională. Întâmplările reale şi miraculoase se organizează într-un tipar consacrat, având o schema epică structurată pe motivul călătoriei inițiatice şi al celor trei probe depăşite. Tiparul narativ al basmului se concretizează într-o serie de situații-tip, cu

grad mare de stabilitate. **Basmul cult** preia acest tipar consacrat prin eposul popular, reorganizând însă structurile stereotipe, conform opțiunilor estetice ale scriitorului şi viziunii sale artistice. „Oglindire […] a vieții în moduri fabuloase” (G. Călinescu), basmul favorizează intrarea într-o lume miraculoasă, unde se consumă aventura eroică a protagonistului care luptă pentru apărarea, recuperarea şi impunerea unor valori morale: binele, adevărul, dreptatea, frumosul, curajul etc. Specie epică în care este valorificată categoria estetică a fabulosului/ a miraculosului, **basmul** este o narațiune structurată pe un singur plan epic, având o acțiune convențională (subiectul e organizat într-un tipar consacrat, cu o schema narativă paradigmatică), la care participă personaje sau forțe supranaturale, neindividualizate, definite ca funcții, ca arhetipuri. **Basmul cult** imită relația de comunicare de tip oral, specifică eposului popular, dar scriitura poartă mărcile originalității autorului. Acesta preia tiparul narativ specific basmului popular, reorganizând însă structurile stereotipe, conform principiilor sale estetice şi viziunii sale artistice. Discursul naratorului supraindividual alternează frecvent cu „vocea” naratorului auctorial care, alături de funcția narativă şi cea de regie, îndeplineşte deseori rolul de observator (secvențe descriptive de tip tablou sau portret, alternând cu secvențe de observație morală şi de analiză psihologică a eroilor) şi pe cel de reflector (prin inserții de tip reflexiv se activează funcția de interpretare). Alte linii de forță ale basmului cult sunt personajele individualizate prin comportament, prin limbaj şi psihologie, prin atitudine, gestică sau mimică. Deşi personajele rămân arhetipuri construite pe o dominantă etică, au complexitate, ilustrând şi categorii psihice. Toate aceste trăsături definitorii ale basmului cult pot fi exemplificate strălucit de *Poveştile* lui I. Creangă şi, mai ales de *Povestea lui Harap-Alb* care reprezintă „însăşi sinteza basmului românesc: toată filosofia noastră populară, între fatalitatea răului şi ideala căutare a binelui se lămureşte în încercările grele ale fiului de împărat.” (Pompiliu Constantinescu)

În structurile narative ale acestui basm cult – publicat în august 1877, în revista *Convorbiri literare* – se regăsesc toate invariantele *diegesisului* fabulos din folclor, toate *toposurile* tradiționale, care nu au însă „relief” stilistic, fiind schițate într-un plan secund, în timp ce prim-planul este dominat de „reprezentațiile” scenice ale personajelor sau de discursul personalizat al naratorului auctorial. Prin acest mecanism se instituie un model narativ de surprinzătoare modernitate care deplasează accentul de pe registrul fabulosului pe cel al „temelor” personajelor şi al remei discursului. Astfel **incipitul** basmului este supramarcat printr-o dublă „intrare” în universul ficțional. Fiecare „prag” al intrării în lumea basmică este textualizat prin sintagma recurentă „Amu, cică...” („Amu, cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată. Şi împăratul, fratele craiului, se numea Verde-Împărat. Şi împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete. Mulți ani trecuse la mijloc de când aceşti frați nu mai avuse prilej a se întâlni amundoi. Iară verii, adică feciorii craiului şi fetele împăratului, nu se văzuse niciodată de când erau ei. Şi aşa veni împrejurarea de nici împăratul Verde nu cunoştea nepoții săi, nici craiul

nepoatele sale: pentru că țara în care împărățea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăia istuilalt la altă margine.

Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii.

Amu cică împăratul acela, aproape de bătrânețe, căzând la zăcare, a scris carte frăține-său craiului, să-i trimită grabnic pe cel mai vrednic dintre nepoți, ca să-l lase împărat în locul său după moartea sa.

– Iaca ce-mi scrie frate-meu şi moşul vostru. Care dintre voi se simte destoinic a împărăți peste o țară aşa de mare şi bogată ca aceea, are voie din partea mea să se ducă ca să împlinească voința cea mai de pe urmă a moşului vostru"). Cele două secvențe textuale sunt izolate prin enunțul homodiegetic care, prin asocierea persoanei I plural cu singularul aceleiaşi persoane, instituie un „pact narativ" între naratar şi naratorul care îşi asumă explicit funcția de narare. Dacă prima serie de enunțuri urmează modelul discursiv obişnuit în epica folclorică (narare prin relatare), seria a doua face loc discursului personajelor, după modelul narării prin reprezentare. Această alternanță între vocile instanțelor narative este simptomatică, devenind unul dintre elementele de originalitate ale scriiturii. Alt element specific basmului cult este particularizarea tiparului narativ şi individualizarea personajelor din perspectiva unei viziuni subiective asupra lumii şi a unor opțiuni estetice. Astfel, „Creangă umple schema universală a basmului cu imagini concrete ale vieții țărăneşti de odinioară, cu tipurile ei morale, cu o realitate social–istorică şi psihologică determinată, localizând fabulosul, dând personajelor individualitate psihologică, etnică, țărănească şi chiar humuleşteană" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).

Chiar dacă **subiectul** *Poveştii lui Harap-Alb* nu este original (este întâlnit în şase versiuni româneşti şi în basme din spațiul balcanic şi central-european: *Omul fără barbă* al lui E. Legrand, *Omul cu barba de aur* – basm popular din Ungaria, un basm italian din Pisa, altul din Albania, unul din Serbia etc.), basmul lui Creangă se diferențiază de toate versiunile enumerate, prin „[...] intrarea în subiect (primele trei probe), prezența spânului şi tema însoțitorilor năzdrăvani" (Jean Boutière). Deşi tema enunțată de criticul francez are o dezvoltare limitată, ea întregeşte ariile tematice prin care se dezvoltă **supratema** basmului popular, cea a triumfului binelui asupra răului; principala temă derivată este cea a inițierii şi a maturizării treptate a eroului, fapt care determină interpretarea acestei creații ca un „basm al ființei" sau ca un bildungsroman în regimul fabulosului.

La nivel **compozițional**, asemenea basmului popular, povestea lui I. Creangă îşi structurează epicul pe două motive ordonatoare (structuranți textuali), cel al călătoriei inițiatice a eroului şi cel al probelor depăşite. Acest scenariu narativ consacrat este însă valorificat original, prin trei tipuri de călătorii al căror protagonist este Harap–Alb: călătoria inițiatică (pe parcursul căreia personajul se defineşte mai degrabă ca un antierou, *boboc în felul său*), călătoria de verificare (în care eroul probează acumularea unei experiențe şi cristalizarea unei personalități care permite încadrarea în tiparele modelului eroic) şi călătoria de înapoiere încheiată cu recunoaşterea, moartea simbolică, învierea ritualică şi investitura ce consfințeşte statutul de erou al personajului.

Cele trei călătorii sunt însă precedate de trei probe ce au drept cadru spațiul familiar al curții crăiești, probe depășite care aduc eroului dreptul de a porni în călătoria explorativă. Se pot astfel identifica **două mari părți compoziționale** (fiecare însumând câte patru secvențe), ceea ce poate susține afirmația că basmul „este alcătuit din contopirea a două povești" (Al. Piru). **Prima parte** urmărește pregătirile pentru plecare în călătoria (secvența 1, cu rol expozitiv), călătoria explorativă, cu cele trei probe canonice (proba labirintului, a întâlnirii cu Spânul și a schimbării rolurilor, proba procurării salatei din grădina ursului și proba uciderii cerbului fermecat (secvențele 2-4). Cea de-**a doua parte**, debutează cu un nou moment-intrigă – apariția fetei împăratului Roș, preschimbată în pasăre (a cincea secvență narativă). Începutul călătoriei de verificare este marcat prin reiterarea motivului podului – simbol al intrării într-o nouă etapă a existenței eroului. Călătoria spre curtea împăratului Roș este condiționată de alte trei încercări la care este supus eroul: salvarea furnicilor, construirea stupului pentru albine și „însoțirea" cu cei cinci uriași fabuloși (secvența a șasea). Cea mai amplă secvență narativă este însă cea a probelor depășite la curtea lui Roș-Împărat. Ea este urmată de călătoria de înapoiere, la capătul căreia va avea loc înfruntarea finală dintre protagonist și antagonist (dezvăluirea adevăratei identități a prințului, moartea ritualică și învierea lui Harap-Alb, uciderea Spânului de către calul năzdrăvan). Cele opt secvențe sunt separate prin formula mediană *Se cam duc la împărăție, / Dumnezeu să ne ție / Că cuvântul din poveste / Înainte mult mai este* (care apare de 7 ori).

Motivele literare sunt de inspirație folclorică: motivul împăratului fără urmaș la tron, cel al superiorității mezinului, al probelor depășite, al călătoriei, al călcării interdicției și supunerii prin vicleșug, al animalelor fabuloase (calul, crăiasa furnicilor și a albinelor), al obiectelor magice (obrăzarul și sabia lui Barbă-Cot, cele trei smicele de măr dulce, apa vie și apa moartă), al prietenilor cu puteri supranaturale (Sfânta Duminică, cei cinci uriași), proba focului, a pețitului, a morții și învierii eroului, motivul pedepsirii personajului negativ și, în final, cel al nunții împărătești. Aceste motive de largă circulație sunt însă valorificate original prin deplasarea accentului dinspre etic spre psihologic. Prin concentrarea eticului acesta devine expresie a unei filosofii de viață, a unei înțelepciuni adânci cu puteri modelatoare. Psihologia eroilor se dezvăluie fie prin surprinderea mișcărilor sufletești ale personajelor, a resorturilor psihice, a devenirii lăuntrice, fie prin vocea eului narator care comentează volubil, ironic sau meditativ situații, peripeții, atitudini ale eroilor (tehnica participării și a detașării de evenimentele și de oamenii evocați). Din întâlnirea cu Sfânta Duminică, personajul-adjuvant care i se înfățișează ca o bătrână nevoiașă, eroul învață că nu trebuie să disprețuiască pe cei umili. Dacă acum, trece proba milosteniei în urma unor ezitări, în partea a doua va ocroti generos furnicile și albinele, din imbold interior (după ce „s-a sfătuit cu gândul său"). Din transformarea miraculoasă a calului răpciugos în bidiviu înaripat, feciorul craiului învață că trebuie să depășească aparențele spre a afla esența; aceeași învățătură va fi probată când își face prieteni din cei cinci uriași, deși aceștia par a fi niște „dihănii de om". Proba curajului pe care o trece înfruntând pe

craiul travestit în urs îl desemnează ca pe un „ales” pregătit să pornească în călătoria inițiatică. Drept recunoaștere, primește în dar pielea de urs, simbol și totem arhaic al războinicilor. Cuvintele tatălui, la despărțire, au valoare premonitorie. El îi spune: „– În călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spân, cât îi pute.” Călătoria explorativă cu funcție inițiatică începe cu un eșec al eroului: el nu se poate orienta într-un spațiu străin, labirintic și de aceea, încălcând interdicția, îl ia pe spân drept călăuză. Deși această încălcare este determinată de o situație dilematică, ea îl transformă pe feciorul de crai, în Harap-Alb, adică în slujitor robit pe toată viața. Numele protagonistului – ce devine și **titlu** al „poveștii” – are și semnificații simbolice. Construit pe o structură oximoronică, asociind simboluri cromatice opuse, el poate exprima la nivel conotațiilor ideea dualității personajului. Și în fața celorlalte două probe, mezinul se comportă mai degrabă ca un antierou, se „olicăie”, se văicărește, este „slab de înger”, „mai fricos decât o femeie”. Izbânda se datorează nu unor puteri supranaturale sau însușiri de excepție, ci ascultării sfaturilor calului și Sfintei Dumineci, „adjuvanți” ce joacă și rolul inițiatorului. Astfel, el scapă de ursul ce stăpânea sălățile minunate dovedind iscusință și agerime în fața forței brutale, primitive; cerbul fermecat este învins prin curaj, dar și prin răbdarea și tenacitatea cu care înfruntă ispita frumuseții și a contemplării propriului triumf.

Cea de-a doua parte a basmului îl confruntă pe Harap-Alb cu o altă forță malefică, omul roș, deci cu forța de temut a semenului hain, viclean, crud. Ca și Spânul, împăratul Roș este omul „însemnat”, deci cel care poartă pe chip semnul caracterului său malefic. Harap-Alb îl înfruntă alături de ajutoarele pe care și le-a câștigat prin milă, altruism, hărnicie, prin caldă prietenie și înțelegere frățească. Cei cinci giganți fabuloși (descriși prin raportare la ființa umană ca „o dihanie de om”, „o namilă de om”, „o arătare de om”, „o schimonositură de om”, „o pocitanie de om”) sunt reprezentări hiperbolice, fabuloase ale unor impulsuri fiziologice (foamea, setea, frigul) sau cognitive (dorința de cunoaștere – *Ochilă* –, dorința de a domina spațiul și timpul – *Păsări-Lăți-Lungilă*). Ei pot fi considerați și duhuri străvechi ale pământului ori proiecții fantastice obiectivate ale unor impulsuri lăuntrice pe care eroul a învățat să le domine. Isprăvile lor la curtea împăratului Roș contribuie la desăvârșirea experienței cognitive a eroului care se pregătește să urce pe tron, dar și a experienței care îl pregătește pentru căsătorie. Astfel, proba recunoașterii fetei menite de soție dintre altele care îi seamănă este inspirată dintr-un obicei folcloric legat de ceremonialul căsătoriei (ca și ospățul, pețitul etc.).

Călătoria de întoarcere surprinde idila dintre fata de împărat și Harap-Alb, în termeni convenționali, caracteristici viziunii erotice folclorice. Proza lirică din această secvență – frecvent rimată – are o funcție contrapunctică, pregătind precipitarea epică a ultimelor două momente ale subiectului. Punctul culminant se dezvoltă dramatic: fata împăratului dezvăluie adevărata identitate a Spânului și acesta retează capul lui Harap-Alb, acuzându-l de încălcarea jurământului. Deznodământul este tot atât de dinamic: calul îl ucide pe Spân, aruncându-l din înaltul cerului, în vreme ce fata împăratului Roș îl învie pe fiul craiului cu ajutorul

obiectelor magice aduse de cal şi de turturică (apa vie şi apa moartă sunt, ca şi în basmul popular, dublu valorizate). Epifania încheie, simetric, aventura inițiatică a protagonistului. Revenit la viață, ca dintr-un somn (motiv literar care exprimă viziunea populară asupra morții), prințul îşi recapătă arma magică, însemn al statutului său de erou. Finalul canonic (motivul nunții împărăteşti) este însoțit de formula de încheiere, particularizată prin nota de umor: „Şi mai fost-au poftiți la nuntă crai, crăiese şi-mpărați, oameni în samă băgați, ş-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu. Veselie mare între toți era, chiar şi sărăcimea ospăta şi bea! Şi a ținut veselia ani întregi şi acum mai ține încă; cine se duce acolo bea şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani mănâncă şi bea, iar cine nu, se uită şi rabdă." Aşa sfârşeşte basmul în care fabulosul este tratat în mod realist, poveştile lui Creangă fiind caracterizate prin „originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate" (G. Călinescu).

Dincolo de țesătura narativă însă, basmele culte se diferențiază de eposul popular mai ales prin **<u>construcția personajelor</u>** şi prin originalitatea discursului. Eroii din „Povestea lui Harap-Alb" sunt polarizate, ca şi în basmul popular, pe criterii etice (bine / rău) şi estetice (frumos / urât), ieşirea din tiparul rigid este posibilă. Astfel, fata împăratului Roşu, „mare farmazoană", are la început atribute malefice, dar, metamorfozată prin iubire, îşi schimbă regimul moral, devenind personaj pozitiv, justițiar (ea dezvăluie adevărul despre Spân). Şi în construcția celor cinci personaje fabuloase, „uriaşii" care sunt înrudiți cu Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne din basmul folcloric, Ion Creangă este original, prin asocierea principiului binelui cu o înfățişare atipică, aproape hidoasă. **<u>Harap-Alb</u>**, însuşi este o creație originală prin asocierea a două modele: antieroul şi eroul canonic al basmelor, învestit cu toate calitățile fizice şi morale. Raportând personajele „Poveştii lui Harap-Alb" la modelul comun basmelor populare, se reliefează puternica <u>individualizare</u> a eroilor lui Creangă. Aceştia „se comportă țărăneşte şi vorbesc moldoveneşte" (G. Călinescu), ceea ce apropie narațiunea fabuloasă de universul „Amintirilor din copilărie". În chip semnificativ, protagonistul şi antagoniştii (Spânul şi Împăratul Roş) nu au însuşiri supranaturale. Harap-Alb, novicele aflat pe calea inițierii, se confruntă cu răul din lumea oamenilor, nu cu ființe fabuloase (zmei, căpcăuni etc.). Conform credințelor populare, omul demonizat poartă semn pe chip, aşadar, omul *spân* şi omul *roş* întruchipează răutatea, viclenia, nemila, cruzimea, lăcomia. Lor li se opune **prințul** care devine un adevărat erou, deşi nu în maniera clasică a lui Făt-Frumos din basmul canonic. Chiar dacă făptuirile sale nu sunt peste fire (refuză confruntarea directă cu adversarii săi – fuge din fața ursului, taie capul cerbului fermecat numai după ce acesta a adormit –, protejează furnicile trecând prin vad, construieşte stup albinelor), el va fi pregătit în final să întemeieze o familie şi să domnească. Izbânda lui se datorează asumării sensului milei creştine („–Fii încredințat că nu eu, îi spune Sfânta Duminică, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bunâ te ajută!") şi cunoaşterii pe care i-o aduce experiența („Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare [...] vei crede celor asupriți şi necăjiți, pentru că ştii acum ce e necazul"). Conştiința de sine a eroului se cristalizează în probe cu funcție evident inițiatică în

planul omenescului (experiența practică: câştigarea hranei; experiența cognitivă: pielea cerbului; experiența afectivă: câştigarea prieteniei şi a iubirii). Exemplar prin respectarea jurământului făcut, fiul craiului devenit Harap-Alb trebuie să moară şi să reînvie pentru a-şi recupera identitatea pierdută. Cel care se trezeşte însă din „somnul morții" ritualice este cu adevărat urmaşul pe tron al Împăratului Verde. **Procedeele de caracterizare** a personajelor din basmul lui Creangă sunt complexe. Caracterizarea directă se realizează prin comentariile naratorului, prin „vocile" altor personaje sau prin autodefinire. Modalitățile indirecte sunt diverse: faptele eroilor sunt dublate de notații privind reacția definitorie, gesturile şi mimica, detaliul psihologic semnificativ şi incertitudinile lăuntrice. Limbajul are şi el un rol important în caracterizarea personajelor. Vorbirea eroilor din basm, ca şi discursul naratorului, ilustrează un **registru stilistic popular, marcat oral şi regional**. Marea forță expresivă a acestui limbaj este generată de particularități stilistice definitorii pentru stilul lui Creangă. O caracteristică fundamentală a acestui stil este **oralitatea** care se realizează prin prezența vorbirii personajelor (stil direct şi stil indirect), a formulelor de adresare, a enunțurilor la persoana I şi a II-a, prin frecvența interjecțiilor, a exclamațiilor şi a interogațiilor **(„Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultați!")**, a formelor neliterare, a expresiilor caracteristice comunicării orale şi stilului colocvial (*să răpuie, să ie, trebile / a spune verde, cât îi lumea şi pământul, câne-câneşte, a-şi pune pofta în cui* etc.) şi prin utilizarea regionalismelor lexicale sau fonetice (*oleacă, încalte, pripor, chimă, aista, amu, galbăn* etc.). Altă particularitate a stilului scriiturii lui Creangă este **bogăția paremiologică**, despre care Jean Boutiere afirma că alcătuieşte „o colecție ce nu are echivalent la nici un alt povestitor european". Proverbele şi zicătorile populare sunt frecvent înlănțuite ca în „Povestea vorbei" de Anton Pann **(*„Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară. Ş-apoi acel unul are atunci în mână şi pânea şi cuțitul şi taie de unde vre şi cât îi place, tu te uiți şi n-ai ce-i face. Vorba ceea: Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale")*.** Finalitatea estetică a „zicerilor" populare este aceea de a caracteriza plastic un personaj sau o situație, ori aceea de a esențializa un mesaj etic. La aceste embleme inconfundabile ale limbajului lui Creangă se adaugă **jovialitatea** prezentă prin valorificarea categoriilor umorului. **Comicul de situație** (cearta dintre „uriaşi" din casa de aramă, de exemplu sau apariția la curtea împăratului Roş a cetei lui Harap-Alb ce „intră buluc în ogradă ... care mai de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau ațele şi **curgeau oghealele după dânşii, parcă era oastea lui Papuc..."**) stă alături de **comicul de caracter** (portretul făcut împăratului Roş, de pildă, „**om pâclişit şi răutăcios la culme", „vestit pentru bunătatea lui cea nemaipomenită şi milostivirea lui cea neauzită**" este însoțit de urările lui Gerilă care-i doreşte „**să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri**"). **Comicul numelor** (numele celor cinci tovarăşi ai lui Harap-Alb) sunt o modalitate importantă de caracterizare, ca şi **comicul de limbaj** care face scrierile lui Creangă intraductibile. Umorul savuros al „zicerilor" lui Creangă este iscat prin jocuri de cuvinte şi enumerări hilare (ca în caracterizarea lui Ochilă, **„frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de**

soră cu Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă”), prin truism („**una-i una şi două-s mai multe**”), tautologie şi pleonasm („**trăind şi nemurind**”, „**Stăpânu-tău ca stăpânu-tău; ce ţ-a face el, asta-i deosebit de başca**”), prin comparaţii cu regnul animal, prin exagerare comică ori diminutivare hazlie („**buzişoare, băuturică, trebuşoară, frumuşel**”), prin asocieri neobişnuite, de tip oximoronic („**drag ca sarea-n ochi**”) etc. **Stilul satiric, aluziv şi echivoc,** scriitura inconfundabilă a lui Creangă se adaugă celorlalte elemente de originalitate, făcând din „Povestea lui Harap-Alb” o „*sinteză a basmului românesc*” (Pompiliu Constantinescu). Ideea de *sinteză* este ilustrată şi de fericita împletire între elementele de inspiraţie folclorică şi cele originale. Deşi apelează, ca şi povestitorul anonim, la **naraţia omniscientă** la persoana a III-a, în creaţia lui Creangă eul narator se proiectează în text ca instanţă morală care exprimă înţelepciunea veche a comunităţii, prin comentarii etice ori psihologice, grave, joviale sau ironice. El îşi asumă deliberat ipostaza de *povestariu,* ceea ce determină şi transformarea cititorului în ascultător şi participant direct la actul narării (numit „naratar” de G. Genette): „**Dar iar mă întorc şi zic: mai ştii cum vine vremea?**”, „**Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi!”.** Naratorul devine astfel o prezenţă pronunţat subiectivă, devine *eu-reflector* şi, mai ales, „voce” a colectivităţii de ţărani hâtri, jovial-ironici care au plăcerea şi harul vorbei bogate. Asemeni lor, eul narator coboară fantasticul în realitatea lumii humuleştene, conferindu-i un rol convenţional, anulându-l prin ficţiunea umoristică. O consecinţă directă este amestecul dintre fabulos şi real care apropie basmul de proza de tipul *bildungsromanului* (prezenţa substantivului „poveste” în titlul basmului sugerează şi legătura mai strânsă a eposului miraculos cu realitatea din universul ţărănesc).

Lumea basmului creată de „povestitorul” din Humuleşti fiinţează astfel într-o geografie miraculoasă şi într-un discurs inconfundabil, puse sub semnul originalităţii celui care „*se menţine conştient în «cadrul psihic» al culturii româneşti de tip folcloric şi în «cadrul fizic» al satului moldovean de sub munte – vatra de cea mai mare autenticitate a spiritualităţii noastre*” (George Munteanu).

2. POVESTIREA

Povestirea este o specie a genului epic, **naraţiune puternic subiectivizată**, focalizată asupra acţiunii care are un singur fir narativ:

Caracteristici:

- relatată frecvent de către un personaj-narator (naraţiune homodiegetică // autodiegetică);
- focalizată asupra acţiunii ce captivează prin caracterul ei exemplar / insolit;
- este evocată o ***singură întâmplare***, cu un desen epic simplu;
- apelează la o **strategie narativă specifică**, presupunând comunicarea directă între personajul-narator şi receptorul imaginat în chip de auditoriu prezent în text;
- la nivelul compoziţiei, apare frecvent tiparul narativ al «**povestirii în ramă**» ("povestire în cadru");
- secvenţele -«**ramă**» au funcţii multiple:

- creează atmosfera favorabilă intrării în timpul "povestit" / spațiul recuperat prin amintire;

- instituie comunicarea între narator şi ascultători, trezind interesul / curiozitatea acestora (secvențele dialogate);

- pregătesc, printr-un adevărat ritual, actul istorisirii (tehnica "suspansului");

- enunță temele narațiunii.

➢ registru stilistic marcat de **oralitate**

▪ mărci textuale: formule de adresare directă, formule menite să mențină şi să testeze atenția ascultătorilor (funcția conativă, fatică / referențială);
indici ai subiectivității eului narator (funcția expresivă a limbajului) prin care se anticipează emoțional sau se marchează momentele de mare tensiune ale întâmplării relatate;

Hanu-Ancuței. Cealaltă Ancuță de Mihail Sadoveanu

Hanu Ancuței (1928): nouă povestiri în ramă
① *Iapa lui Vodă* – comisul Ioniță (narator-protagonist)
② *Haralambie* – călugărul Gherman (narator - martor)
③ *Balaurul* – moş Leonte, zodierul (narator - martor)
④ *Fântâna dintre plopi* – Neculai Isac (narator-protagonist)
⑤ *Cealaltă Ancuță* – Ienache (narator- martor / actant)
⑥ *Județ al sărmanilor* – Constandin Moțoc (narator-mesager)
⑦ *Negustor lipscan* – Dămian Cristişor (narator-protagonist)
⑧ *Orb sărac* – Constandin (narator- protagonist / mesager)
⑨ *Istorisirea Zahariei fântânarul* – Zaharia (narator-actant)
– lița Salomia (narator-mesager)

- a doua povestire promisă de comisul Ioniță rămâne nespusă, ceea ce semnifică faptul că şirul poveştilor poate continua oricând.

Secvențele - ramă: impun un cronotop specific:
- hanul – spațiu real, al întâlnirii şi al comunicării
  – spațiu protector simbolic: cercul zidurilor "de cetate" şi cercul de lumină al focului unde se spun poveştile
- timpul – vag, nedeterminat: "*într-o toamnă aurie*"
  – "*vremea petrecerilor şi a poveştilor*"
  = 3 nopți magice
- actanții → cei 9 naratori, dintre care Ioniță, comisul îşi asumă rol de regie
  ascultătorii, dintre care naratorul auctorial (supra-naratorul) are rol de observator, mediator,regizor
  Ancuța, hangița ce "*împărțea vin şi mâncări, râsete şi vorbe bune*" – rol de regie şi de mediere.
- rolul ramei: conferă unitate cărții;
  creează atmosfera

<u>*Cealaltă Ancuță*</u> reprezintă un fel de axă a construcției din „*Hanu Ancuței*” (e precedată 4 povestiri şi urmată de alte patru):

- ➢ narațiune homodiegetică: narator-martor, *Ienache coropcaru;*
- ➢ narațiune ulterioară (timpul povestirii e ulterior celui povestit).
- ➢ ***compoziția***: are formula povestirii în ramă;
- ➢ **secvența-ramă:** secvențe descriptive şi dialogate:
  - ▪ reflecții despre “*vremea veche*”≠ *lumea nouă, becisnică;*
  - ▪ descriere de tip portret şi de tip tablou (supranaratorul), menită să creeze atmosfera şi un orizont de aşteptare;
  - ▪ dialog ce instituie comunicarea între narator şi auditoriu;
  - ▪ monolog al lui Ienache: evocă vremea tinereții şi trezeşte curiozitate prin referirea la “*un mare bocluc*” întâmplat la Iaşi;
  - ▪ ritual specific al intrării în lumea “povestită”.
- ➢ **povestirea propriu-zisă:** <u>*tema*</u> *iubirii interzise:*
  - ▪ spațiul: “*în târg la Ieşi şi la apa Moldovei”* / Hanu Ancuței;
  - ▪ timpul: indeterminat; durata întâmplărilor – trei zile;
  - ▪ desenul epic (episoade spectaculoase→narațiune romantică construit pe principiul cronologic / pe 5 momente ale sb:

  ① <u>naratorul-martor</u> asistă la întemnițarea răzeşului Toderiță Catană în turnul Goliei (episod narat prin <u>reprezentare</u>);
  ② evadarea lui Toderiță (dialog: narator - Costea Căruntu);
  ③ Ienache e luat în căruță de un răzeş în care-l recunoaşte pe T.C. (din acest moment devine <u>actant</u>, i se distribuie un rol în “scenariul” pus la cale de Toderiță);
  – poposesc la hanul Ancuței→ portret al “*Celeilalte Ancuțe*”;
  – Toderiță pleacă, după ce ține sfat de taină cu hangița;
  – la han ajunge potera care o însoțeşte pe duduca Varvara trimisă la mănăstirea Agapia, de către fratele ei, Bobeică;
  ④ sfătuit de Ancuța, Costea arnăutul o trece pe Varvara peste apa Moldovei cu podul plutitor; cei doi dispar în noapte;
  ⑤ în zori, Costea este descoperit „*strâns în funii*” pe plută;
  –*final deschis*: supoziții ale naratorului-martor asupra misterioasei întâmplări (vrăji făcute de hangiță/ act justițiar al lui Todiriță Catană).
- ➢ **perspectivă narativă internă** → narațiunea e marcată subiectiv (mărci ale subiectivității: pers. I, epitete calificative etc.;
- ➢ **stil marcat de oralitate** (formule de adresare ceremonioase, expresii, locuțiuni specifice limbajului popular, colocvial);

Povestirea. Cealaltă Ancuță de Mihail Sadoveanu

Mai mult decât alte specii epice, **povestirea** este act de pură istorisire, reactualizând, ca într-un tipar mitic, acțiunea întemeierii unei lumi prin cuvânt.

De fiecare dată când se „rosteşte" o povestire, magia unei lumi de demult reînvie într-o **narațiune puternic subiectivizată**, relatată frecvent de către un personaj-narator (narațiune homodiegetică). Spre deosebire de nuvelă, care e focalizată asupra personajului-protagonist, povestirea este centrată pe acțiune. Întâmplarea evocată are un desen epic simplu, dar captivează prin caracterul ei exemplar. Povestirea apelează la o **strategie narativă specifică**, presupunând comunicarea directă între personajul-narator şi receptorul imaginat în chip de auditoriu prezent în text. Două consecințe importante ale acestei strategii sunt **oralitatea stilului** şi apelul frecvent la formula **povestirii în ramă** („povestire în cadru"). Tiparul narativ al „povestirii în ramă” a fost ilustrat strălucit în literatura română de scriitori precum Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Panait Istrati etc.

Mihail Sadoveanu îşi organizează cele nouă povestiri din *Hanu-Ancuței* (1928) în această formulă **a povestirilor în ramă**, care nu este nouă în literatura lumii (*O mie şi una de nopți*, G. Boccaccio, *Decameronul*, G. Chaucer*, Povestirile din Canterbury*, Jan Potocki, *Manuscrisul de la Saragosa* etc.). Această formă structurantă conferă unitate compozițională cărții considerate de critica literară drept „capodopera de la răscruce” (Nicolae Manolescu).

Secvențele prin care se concretizează **rama** au funcții multiple. Prin secvențe descriptive se schițează un cadru propice evocării şi se creează atmosfera favorabilă intrării în timpul „povestit", în vreme ce secvențele dialogate au rolul de a institui comunicarea între narator şi ascultători, de a stârni curiozitatea acestora şi de a pregăti, printr-un adevărat ritual, actul istorisirii. În primele secvențe-ramă din *Hanu-Ancuței* se cristalizează un cronotop specific sadovenian: „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuței”. Spre deosebire de I.L. Caragiale, de I. Slavici ori de G. Galaction, Mihail Sadoveanu conferă conotații pozitive **hanului**. Hanul Ancuței, cu „ziduri groase şi porți ferecate", pare o adevărată cetate, spațiu protector şi loc al întâlnirii, al comunicării între drumeți veniți din Țara de Jos ori din Moldova de Sus. „Vremea petrecerilor şi a poveştilor", începe „după ce se cufunda soarele înspre tărâmul celălalt şi toate ale depărtării … lunecau în tainice neguri", când oaspeții Ancuței se adună în cercul de lumină al focului. Dintre aceştia, **cei zece naratori** ai întâmplărilor evocate (ultima povestire, *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, este o „partitură" pe două voci: un narator-actant, Zaharia şi un narator-mesager, lița Salomia) ocupă, pe rând, prim-planul secvențelor ramă. Lor li se adaugă „**Ancuța** cea tânără", hangița care „împărțea vin, mâncări, râsete şi vorbe bune" şi **naratorul auctorial** ce îşi asumă funcția de regie şi funcția de interpretare (descrie hanul, schițează portrete, comentează afirmațiile personajelor-narator, intervine în dialog).

La sadovenianul han al Ancuței, cele nouă povestiri se rostesc în trei seri magice, în care este reînviată o lume exemplară cu oameni „şi lucruri care astăzi nu se mai văd". Intrarea în timpul evocat se împlineşte prin dialogul care incită curiozitatea ascultătorilor şi prin gesturi ritualice. Ca în orice povestire în ramă, acest dialog stabileşte o relație de comunicare între personajul-narator şi auditoriul său, având funcția unui prolog care creează un orizont de tulburată aşteptare a minunatei întâmplări.

Cea de-a cincea povestire, *Cealaltă Ancuță,* este un fel de axă a construcției din *Hanu-Ancuței* (e precedată de patru povestiri și urmată de alte patru). Secvența-ramă cu care se deschide îl aduce în prim-plan pe **Ienache coropcarul**, personajul-narator. Dominanta afectivă a discursului său, nostalgia, precum şi elementele de portret al lui Ienache sunt reliefate prin comentariul **supranaratorului**: „Încă mai părea cuprins de sfială după istorisirea căpitanului Neculai Isac. Totuşi, glasul lui ne-a deşteptat la viața acelui ceas”. Acesta utilizează strategii diverse spre a capta atenția ascultătorilor. El începe prin a face o paralelă între „vremea veche" şi „lumea nouă şi becisnică”, apoi evocă detalii pitoreşti ale tinereții sale de negustor ambulant spre a sfârşi cu afirmația că, în acele timpuri „s-a întâmplat în târgul nostru de la Ieşi un mare bocluc". La nivelul discursului, secvența introductivă se realizează prin modalitatea reprezentării. Între personajul care îşi asumă rolul de principală instanță narativă şi „ascultătorii" săi se țese o atmosferă magică. Formulele de adresare pe care le foloseşte sunt ceremonioase („[…] să ştiți dumneavoastră, cinstite căpitane Neculai şi comise Ioniță"), iar discursul său este puternic marcat subiectiv. Povestirea propriu-zisă va începe după ce, printr-o tehnică a amânării menită să incite curiozitatea, el îşi umple lulea cu gesturi ritualice.

Întâmplarea neobişnuită pe care o narează Ienache are ca **temă iubirea interzisă**. Desenul epic, puternic reliefat, ca în orice povestire, este alcătuit din episoade spectaculoase, în tiparul narațiunii romantice. Spațiul întâmplărilor este determinat geografic („în târg la Ieşi şi la apa Moldovei”) şi are ca punct de referință Hanul Ancuței. Durata evenimentelor este concentrată – trei zile –, timpul fiind însă indeterminat. Subiectul este construit pe principiul cronologic, însumând cele cinci momente ale subiectului.

Protagonistul povestirii narate de Ienache, negustorul de mărunțişuri, este **Todiriță Catană**, un răzeş temerar din ținutul Vasluiului care a cutezat să pună la cale fuga sa cu duduca Varvara, sora boierului Bobeică. Ienache coropcarul asistă ca **martor** la întemnițarea răzeşului „nebun şi nemernic" în turnul Goliei. El află detaliile prinderii lui Toderiță din dialogul cu arnăutul Costea Căruntu. Acest prim episod (**expozițiunea**) apelează la modalitatea narării prin reprezentare, impunând viziunea subiectivă a personajelor asupra protagonistului: „Cel prins era întru adevăr om nalt şi voinic […] om frumos şi îndrăzneț“ (Ienache), „un rău ş-un mişel […] fără de minte răzăş” (Costea Căruntu). Situația-intrigă – evadarea lui Toderiță – se reconstituie tot dialogic. Prin schimbul de replici dintre Ienache, jupân Coste şi bătrânul arnăut care îl cunoaşte bine pe Toderiță, se completează portretul răzeşului răzvrătit: „…acuma, dacă i-s slobode brațele şi are în pumnul lui fier ş-a încălecat cal, nu se găseşte voinic care să-l poată răpune […]. Calul fuge în goană şi el stă în picioare în şa. Ridică sacul de orz în mâna dreaptă…” Deşi insistența asupra personajelor nu este specifică povestirii, în textul sadovenian se acumulează elemente de portret ale protagonistului pentru a se evidenția caracterul excepțional al eroului privit cu o admirație înspăimântată de către naratorul-martor. Situația conflictuală instituită prin intrigă se dezvoltă în episoadele următoare. În zori, Ienache porneşte spre satele de sub Ceahlău pentru a-şi vinde marfa şi este luat în

căruţă de un răzeş în care-l recunoaşte pe Toderiţă Catană. Din acest moment, naratorul devine şi actant, fiindcă i se distribuie un rol în „scenariul” pus la cale de Toderiţă. Spre seară, cei doi poposesc la hanul Ancuţei. Portretul „celeilalte Ancuţe”, mama hangiţei din secvenţele-ramă, se alcătuieşte din aceeaşi perspectivă subiectivă a lui Ienache coropcarul. Impresionată de temeritatea celui care „a făcut legământ cu moartea”, gata să-şi dea „tinereţile” şi viaţa pentru „o dragoste mare”, Ancuţa îl va sprijini în acţiunea disperată de a-şi salva iubita. Când potera care o însoţeşte pe duduca Varvara, trimisă la mănăstirea Agapia de către fratele ei, ajunge la han, Ancuţa şi Ienache îi spun lui Costea Căruntu că Toderiţă a pornit spre Timişeşti. Apoi hangiţa îl sfătuieşte să treacă apa Moldovei pe podul plutitor de la Tupilaţi. Arnăutul se încrede în cuvintele Ancuţei şi o însoţeşte pe duduca Varvara pe podul plutitor. Dar cei doi dispar în noapte, strigaţi zadarnic de arnăuţii rămaşi pe mal. Acest **punct culminant** este urmat de un final deschis. În zori, Costea este descoperit pe plută, „strâns în funii până la sânge”, alături de moşneagul-podar. Misterul va rămâne nedezlegat de personajul-narator. Ienache formulează doar supoziţii asupra enigmaticei întâmplări, ezitând între gândul că duduca Varvara a dispărut prin puterea vrăjilor făcute de hangiţă şi ideea că Todiriţă şi-a salvat iubita şi a împlinit un act justiţiar.

Ca orice naraţiune homodiegetică, şi povestirea relatată de Ienache coropcarul impune o **perspectivă narativă internă** şi, implicit, un discurs puternic marcat subiectiv. Indicii textuali ai subiectivităţii eului narator (activând funcţia expresivă a limbajului) sunt nu numai pronumele şi verbele persoanei I, ci şi epitete calificative, judecăţi de valoare personalizate prin care se marchează emoţional momentele de mare tensiune ale întâmplării relatate. Caracteristic povestirii este şi **stilul marcat de oralitate,** având ca mărci textuale formule de adresare directă, formule menite să genereze, să menţină şi să testeze atenţia ascultătorilor, precum şi expresii, locuţiuni specifice limbajului popular, colocvial. Fluenţa narativă specifică prozei sadoveniene, magia poveştii se naşte din acest limbaj viu, familiar şi totodată ceremonial, ca şi din arta de a povesti ce presupune „ […] fundamentala identitate dintre *a exista, a visa şi a reprezenta* prin povestire” (Jorge Luis Borges).

“*Hanu-Ancuţei* este o epopee, nu printr-o monumentalitate exterioară, nu ca reprezentare a unor straturi (totalitate), ci prin realizarea sublimului, atribut esenţial al viziunii epoeice”. (Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice).*

3. NUVELA

C. Negruzzi (1808-1868), om al veacului său, ilustrează cu strălucire spiritul paşoptist; •contribuie la fundamentarea limbii şi literaturii române moderne;
• **prozator**:
➔ **întemeietorul nuvelei istorice româneşti;**
➔ **creatorul prozei epistolare** (*Negru pe alb*);
➔ **iniţiatorul prozei caracteriologice** (Fiziologia provincialului);
•**dramaturg**: comedia – *Muza de la Burdujeni;*

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

■ publicată în primul număr (30.01.1840) al *"Daciei literare" ;*

- republicată în vol. *"Păcatele tinereţilor", 1857;*

■ specia literară: **nuvelă istorică;**

■ formula estetică: **romantică;**

■ surse de inspiraţie: *Letopisețul* lui Gr. Ureche, al lui M. Costin;

■ evocă momente din Moldova sângerosului veac al XVI-lea (a doua domnie a lui Lăpuşneanu:1564-1569);

- raportul dintre realitatea istorică şi operă:

scriitorul modifică circumstanţele morţii lui Moţoc (care a fugit în Polonia în 1564 şi a fost decapitat la Liov, în urma acuzaţiei de complot, odată cu Veveriţă, Spancioc şi Tomşa);

■**Titlul** situează în centrul naraţiunii personajul care polarizează interesul epic şi mesajul operei. (forma articulată a numelui dă culoarea epocii; este un arhaism morfologic).

■**Tema istoriei** se dezvoltă romantic prin tema destinului unui tiran, urmărind evoluţia de la orgoliu şi cruzime la singurătate şi la teroarea de a fi neputincios în faţa morţii.

■**Compoziţional**, nuvela este alcătuită din patru capitole, având fiecare funcţia unui act din teatrul clasic (decorurile sunt diferite). Fiecare capitol are o relativă independenţă, deschizându-se cu o secvenţă rezumativă în stil cronicăresc. Principiul de compoziţie este cel **cronologic**. Secvenţele retrospective (ex: motivaţia căsătoriei cu fiica lui Petru Rareş) au rol în caracterizarea eroului principal.

■ **Mottourile** subliniază ideea fiecărui capitol. Formularea lor ca replici ale unor personaje evidenţiază dramatismul. Primul şi ultimul sunt cuvinte atribuite lui Lăpuşneanu în cronica lui Gr. Ureche.

❶ *Dacă **voi** nu mă vreţi, **eu** vă vreu…:* fixează **intriga** precizând termenii conflictuali (*voi / eu:* conflict politic între boieri şi domnitor, cel trădat în prima domnie). Lupta pentru putere e reliefată prin verbul voinţei (a vrea), prin opoziţia negativ /afirmativ şi pluralitate / unicitate.

Afirmaţia *eu vreu* evidenţiază şi trăsătura dominantă a protagonistului:voinţa neînduplecată de putere şi de răzbunare.

❷ -*Ai să dai sama, doamnă!* (cuvinte rostite de jupâneasa văduvă): transferă conflictul din plan politic în sfera morală Astfel, doamna Ruxanda e ameninţată cu justiţia divină ca părtaşă la crimele soţului ei care încalcă porunca „să nu ucizi".

❸ *Capul lui Moţoc vrem…:* e strigătul mulţimii răzvrătite expresie a unui **conflict** de plan secund, **social**. E în relaţie directă cu primul motto: prezenţa verbului *vrem* la persona I plural creează o opoziţie între boierime şi personajul colectiv.

❹ *De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu…:* reliefează setea de răzbunare şi de putere a lui Lăpuşneanu tot atât de aprigă ca şi în primul capitol, în ciuda neputinţei fizice din cauza bolii (conflict interior, între voinţă şi neputinţă).

■ **Structural**, se dezvoltă:

- **un plan epic al destinului individual** al cărui centru de iradiere este Lăpuşneanu; conflicte puternice:

- politic (conflict exterior între boieri şi vodă);
- moral (conflict exterior, căci Lăpuşneanu nu are mustrări de conştiinţă);
- psihologic (cap. IV: conflict interior, între voinţă şi neputinţă);

- **un plan-cadru** în care e proiectată imaginea Moldovei veacului XVI, cu desele schimbări de domnie şi ceremonialurile curţii, cu uneltirile boierilor şi răzbunările domnilor

vremelnici, cu necurmata năvală a turcilor sau tătarilor şi cu nădejdile mereu înşelate ale „prostimii”. În acest plan:

- **conflict social** (între norodul mereu jefuit şi jefuitori).

■ **Narațiunea** este de formulă clasică (perspectiva naratorului omniscient, în general, obiectiv). Tenta pronunțat retorică a discursului auctorial generează şi o atitudine romantică de implicare subiectivă (evidentă prin **comentariile explicative**, sau **anticipative**, prin **notațiile denotative** – (*Moțoc, silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simțea părul zburlindu-i-se pe cap*) – sau **calificative** (*cuvântare deşănțată, urâtul caracter, mârşav curtezan*).

■ **Timpul narațiunii** este cel real, istoric (1564-1569).

Timpul narării este perfectul simplu (alternând cu mai mult ca perfectul pentru secvențe retrospective).

■ **Spațiul** ales alcătuieşte un decor romantic: **I.** cortul din dumbrava de la Tecuci; **II.** palatul domnesc din Iaşi; **III.** mitropolia şi curtea domnească; **IV.** cetatea Hotinului).

■**Subiectul** e construit în tipar romantic, accentuându-se situațiile spectaculoase (uciderea boierilor, răzvrătirea mulțimii, complotul, otrăvirea lui Lăpuşneanu). Tensiunea narativă este sporită prin dramatizare.

I. Secvență rezumativă: luptele pentru tronul Moldovei; întoarcerea lui Lăpuşneanu în fruntea unei oşti de spahii pentru a ocupa iarăşi tronul pierdut prin trădarea boierilor;

- dialogul cu solii trimişi de Ştefan Tomşa: Moțoc, Veveriță, Spancioc şi Stroici → *precizarea conflictului politic;*
  - ***intriga:*** hotărârea lui Lăpuşneanu de a domni, împotriva voinței boierilor: *Dacă* ***voi*** *nu mă vreți,* ***eu*** *vă vreu...*
- dialogul cu Moțoc, care e gata să-l slujească din nou pe Lăpuşneanu;

II. Secvență rezumativă: fuga lui Tomşa, speranțele puse de norod în noua domnie; incendierea cetăților, răzbunarea împotriva boierilor; revenirea în prezentul narațiunii: *Într-o zi...*

- secvență retrospectivă (apel la citat din cronică: *zice hronicarul*): destinul Ruxandei şi al fraților ei, de la moartea lui Rareş până la căsătoria cu Lăpuşneanu; rațiunile politice ale căsătoriei;
- portretul doamnei Ruxanda (pauză descriptivă);
- dialogul dintre Lăpuşneanu şi doamna sa (conflict moral);

III. Secvență descriptivă (liturghia de la mitropolie, îmbrăcămintea de gală a domnitorului, gesturile pioase); discursul ipocrit al lui Lăpuşneanu;

- ***punct culminant 1:*** ospățul însângerat, uciderea boierilor; rezolvă temporar conflictul politic;
- răzvrătirea mulțimii (*conflict social* soldat cu moartea lui Moțoc); reinstalarea conflictului politic: amenințare lui Stroici.

IV. Secvență rezumativă: acțiunile lui Lăpuşneanu până în ultimul an de domnie; mutarea la Hotin,

- boala, călugărirea; amenințările; redeschiderea conflictului;
- ***punct culminant 2:*** doamna este îndemnată de Spancioc şi Stroici să-şi otrăvească soțul (conflictul politic este dublat de unul moral: ezitările doamnei Ruxanda, spovedania şi răspunsul mitropolitului Teofan;
- ***deznodământ:*** moartea prin otrăvire a domnului, sub privirile satisfăcute ale celor doi boieri.

CARACTERISTICILE NUVELEI

Nuvela: specie epică în proză ce prezintă în chip verosimil şi obiectiv imaginea esenţializată a unei lumi şi a unor destine, având un singur plan narativ, focalizat asupra unui personaj complex. Deşi nu se pune accent asupra acţiunii, aceasta este dinamizată de conflicte puternice.

Nuvela fantastică se diferenţiază de celelalte tipuri (nuvela psihologică, istorică, filozofică, anecdotică) prin:

- dezvoltarea categoriei estetice a fantasticului (definit de N. Manolescu ca "*armistiţiul fragil dintre forţele imaginaţiei şi forţele logicii"*);
- construcţia riguroasă pe 2 planuri – al realului şi al fantasticului (irealul)
- ambiguizarea treptată a relaţiei dintre planuri şi suprimarea opoziţiilor instituite prin „*ruptura în ordinea realităţii*";
- compoziţie canonică (paradigma specifică fantasticului):

❶ construcţia în ordinea realităţii;
❷ „fisurarea" acestei realităţi (ambiguizarea, semnificarea dublă);
❸ construirea universului fantastic, a „irealităţii" cu o nouă ordine;
❹ suprimarea hotarului dintre real şi ireal, suprapunerea planurilor;

- final deschis, generând sentimentul incertitudinii, al neliniştii ontologice.

Nuvela. *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi

Considerată o specie a epicii moderne, **nuvela** a fost cultivată cu predilecţie în secolele XIX şi XX, având avantajul unei concentrări epice mai accentuate decât a romanului. Într-un spaţiu diegetic relativ restrâns, nuvela urmăreşte destinul unui personaj complex, surprins în mai multe împrejurări semnificative din existenţa sa. Spre deosebire de roman, nuvela are un singur plan narativ, deci un singur fir epic, dinamizat însă de conflicte puternice, conduse riguros spre un punct de culminaţie şi spre deznodământ. Acţiunea este, aşadar, concentrată, interesul epic nefiind orientat spre acţiune, ci spre protagonistul care domină prim-planul. Această caracteristică diferenţiază nuvela şi de povestire, care este focalizată asupra acţiunii. Alt element distinctiv în raport cu povestirea este caracterul relativ obiectiv al discursului diegetic. În general, acesta ia forma naraţiunii heterodiegetice (persoana a III-a narativă), impunând perspectiva obiectivă a unui narator omniscient. Caracteristicile acestei specii sunt ilustrate riguros de nuvela istorică ***Alexandrul Lăpuşneanul***, de Costache Negruzzi.

Costache Negruzzi este întemeietorul nuvelei istorice româneşti, creatorul prozei epistolare (*Negru pe alb)*, iniţiatorul prozei caracteriologice (*Fiziologia provinţialului*). Om al veacului său care ilustrează cu strălucire spiritul paşoptist, Capodopera creaţiei sale este considerată nuvela de inspiraţie istorică *Alexandru Lăpuşneanul*. Publicată în primul număr al revistei „Dacia literară" (30.01.1840) şi apoi republicată în volumul *Păcatele tinereţilor* (1857), nuvela ilustrează strălucit doctrina estetică a romantismului, precum şi caracteristicile nuvelei istorice.

Fascinat de istoria naţională, Negruzzi se opreşte asupra sângerosului veac al XVI-lea, evocând cea de-a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (1564-1569). Din *Letopisețul Țării Moldova* de Grigore Ureche selectează informaţii despre împrejurările sosirii lui Lăpuşneanu cu oaste străină, în 1564, şi despre solia celor patru boieri trimişi de Tomşa, apoi despre fuga acestuia în Polonia şi acţiunile represive ale Lăpuşneanului împotriva boierilor, despre uciderea celor 47 de boieri şi moartea prin otrăvire a lui Alexandru Vodă. Deşi majoritatea evenimentelor narate sunt atestate documentar, Negruzzi îşi îngăduie anumite libertăţi faţă de adevărul istoric. Astfel, îl reprezintă pe Moţoc ca sfetnic şi mare vornic al lui Lăpuşneanu, cu toate că, în cronică se precizează că Moţoc, Veveriţă, Spancioc şi Stroici l-au însoţit pe Tomşa în exil şi au fost ucişi la Liov, în urma acuzaţiei de complot. Episodul morţii lui Moţoc, dat pradă mulţimii răzvrătite, este inspirat din cronica lui Miron Costin, care relatează împrejurările similare ale uciderii unui boier, Batişte Veveli. Negruzzi nu creează aşadar, personaje, ci le modifică destinul din raţiuni artistice, pentru a spori dramatismul şi complexitatea scenariului epic, pentru a accentua natura malefică a protagonistului.

Titlul situează în centrul naraţiunii personajul care polarizează interesul epic şi mesajul operei, erou literar de mare forţă, complex, viu. Forma articulată a numelui dă culoarea epocii (arhaism morfologic). **Tema** istoriei se dezvoltă prin evocarea unui episod de ev mediu românesc, şi anume cea de-a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu vodă (1564-1569). O tema secundă, de factură romantică, este cea a <u>destinului unui tiran</u>, urmărind mărirea şi prăbuşirea acestuia, evoluţia de la orgoliu şi cruzime la singurătate şi la teroarea de a fi neputincios în faţa morţii. **Compoziţional**, nuvela este alcătuită din <u>patru capitole</u>, având fiecare funcţia unui act din teatrul clasic (decorurile sunt diferite). Fiecare capitol are o relativă independenţă, deschizându-se cu o secvenţă rezumativă în stil cronicăresc. <u>Principiul de compoziţie</u> este cel **cronologic**. Singura abatere de la acest principiu este secvenţa retrospectivă din capitolul al doilea în care se evocă destinul urmaşilor lui Petru Rareş, episod încheiat cu motivaţia căsătoriei lui Lăpuşneanu cu domniţa Ruxanda. **Motourile** subliniază natura conflictului dezvoltat în fiecare capitol. Formularea lor ca replici ale unor personaje evidenţiază faptul că scriitorul adoptă frecvent ca modalitate de narare <u>reprezentarea.</u>.

Viziunea artistică se structurează pe **două planuri.** Principalul plan este cel **epic**, având drept centru de iradiere figura lui Lăpuşneanu, al cărui **destin** este urmărit în ultimii 5 ani de domnie şi de viaţă. Acest plan este dinamizat de <u>conflicte</u> puternice, <u>exterioare</u> (conflict politic între boieri şi vodă) şi <u>interioare</u> (conflict psihologic, generând zbuciumul lăuntric al domnului în ultimul capitol şi conflictul moral trăit de doamna Ruxanda). Întâmplările narate sunt proiectate pe un fundal în care se schiţează un tablou de epocă al Moldovei din veacul al XVI-lea, cu desele schimbări de domnie şi ceremonialurile curţii, cu uneltirile boierilor şi răzbunările domnilor vremelnici, cu necurmata năvală a turcilor sau tătarilor şi cu nădejdile mereu înşelate ale „prostimii". În acest **plan-cadru** se conturează un **conflict social** între norodul mereu jefuit şi jefuitorii, care, în conştiinţa mulţimii, iau chipul lui Moţoc, marele vornic care strânge birurile.

Narațiunea este de formulă clasică, **heterodiegetică**. Naratorul relatează la persoana a III-a, iar perspectiva lui este, în general, **obiectivă**. Tenta pronunțat retorică a discursului auctorial generează însă şi o atitudine romantică de implicare subiectivă, evidentă prin comentariile explicative sau anticipative („ca să tragă inimile norodului", „se cunoştea că meditează vreo nouă moarte"), prin denotative („Moțoc, silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simțea părul zburlindu-i-se pe cap") sau epitete calificative şi metafora din final („cuvântare deşănțată", „urâtul caracter", „mârşav curtezan", „pată de sânge în istoria Moldovei"). **Perspectiva narativă** externă alternează cu aceea omniscientă (de ex: în enunțul „Buna doamnă, temându-se de furia norodului, era spăriată", se dezvăluie trăiri interioare ale doamnei Ruxanda din perspectiva naratorului).

Timpul narațiunii este cel real, istoric (1564-1569), iar **timpul narării** este ulterior (imperfectul şi perfectul simplu alternând cu mai mult ca perfectul, pentru secvențe retrospective). **Spațiul** ales alcătuieşte un decor romantic: mai întâi, cortul din dumbrava de la Tecuci, apoi palatul domnesc din Iaşi şi mitropolia, iar, în ultimul capitol, curtea domnească din cetatea Hotinului.

Deşi în nuvela clasică interesul naratorului este centrat asupra protagonistului, nu asupra acțiunii, în opera lui Negruzzi, **subiectul** e construit în tiparul narațiunii **romantice**, accentuându-se întâmplările neobişnuite, răsturnările spectaculoase de situație (uciderea boierilor, răzvrătirea mulțimii, moartea lui Moțoc, complotul şi otrăvirea lui Lăpuşneanu). Tensiunea acțiunii este sporită prin alternarea modalităților de narare (rezumarea alternează cu relatarea şi cu reprezentarea).

Primul capitol are ca **motto** cuvintele lui Lăpuşneanu prin care se fixează conflictul principal al nuvelei: „Dacă **voi** nu mă vreți, **eu** vă vreu…" Termenii conflictuali sunt textualizați prin pronumele personale *voi* / *eu,* marcând un conflict politic între boieri şi Alexandru Lăpuşneanu, cel trădat în prima domnie. Lupta pentru putere e reliefată prin verbul voinței (*a vrea*), prin opoziția negativ / afirmativ şi pluralitate / unicitate. Afirmația „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu … şi dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră" evidențiază şi trăsătura dominantă a protagonistului: voința neînduplecată de putere şi de răzbunare. Capitolul se deschide cu un **incipit de tip rezumativ** care aminteşte de stilul cronicarilor din alt veac. Secvența rezumativă are rolul de a creiona imaginea sumbră a unei Moldove sfâşiate de lupte interne pentru putere, între Eraclid (Despot-Vodă) şi Ştefan Tomşa, care au urcat pe tron după mazilirea lui Lăpuşneanu, între domnii vremelnici şi boierii gata să trădeze pe oricine. În aceste împrejurări, L. revine în țară în fruntea unei oşti de spahii, pentru a ocupa iarăşi tronul pierdut prin trădarea boierilor. Dialogul dintre Lăpuşneanu, care a trecut hotarul în fruntea a zece mii de spahii şi lefegii *„de strânsură"* şi vornicul Bogdan rezumă şi el situația politică şi socială din Moldova. **Intriga** se precizează în circumstanțele întâlnirii dintre Lăpuşneanu şi solii trimişi de Ştefan Tomşa – vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc şi Stroici –, care îi cer, în numele voievodului şi al *„obştii",* să renunțe la pretențiile la tron. Prin dialogul memorabil, cu o certă forță dramatică, se evidențiază caracterul şi intențiile personajelor. Afirmația boierilor despre „norodul" care „nu te vrea, nici te iubeşte"

stârneşte mânia Lăpuşneanului. Răspunsul lui („Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu … şi dacă voi nu mă iubiți eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt.") este structurat pe o replică atribuită lui Lăpuşneanu de către Grigore Ureche. Numai că, acolo unde cronicarul utilizează stilul indirect (modalitate de narare prin **relatare**), C. Negruzzi înlocuieşte discursul naratorului cu acela al personajelor. Această strategie narativă (prin **reprezentare**) conferă textului o viziune scenică în care personajele prind viață. Replicile lor sunt însoțite de notații privind mimica şi gesturile prin care se dezvăluie trăirile lăuntrice ale eroilor („…răspunse Lăpuşneanul, a cărui ochi scântieră ca un fulger"; "Râdea; muşchii i se suceau în râsul acesta şi ochii lui hojma clipeau"; „Moțoc îi sărută mâna, asemeni cânelui care, în loc să muşte, linge mâna care-l bate."). În dialogul cu boierii, apoi cu Moțoc, cel „învechit în zile rele", protagonistul îşi dezvăluie temperamentul impulsiv, dar şi abilitatea politică ori marea luciditate cu care judecă oameni şi evenimente. Cuvintele prin care îi promite lui Moțoc că nu-l va pedepsi pentru că l-a „vândut" în urmă cu cinci ani au valoare premonitorie, reliefând capacitatea eroului de a intui psihologia celor din jur: „Sabia mea nu se va mânji cu sângele tău, îmi eşti trebuitor spre a mă uşura de blestemele norodului".

Capitolul al doilea se deschide cu o **secvență rezumativă**: după fuga lui Tomşa, noul domn porunceşte să fie arse cetățile (cu excepția Hotinului) şi-i pedepseşte drastic pe boieri „ca să sece influința lor şi să stârpească cuiburile feudalității". Relatarea acțiunilor represive cu care Lăpuşneanu îşi începe a doua domnie se face din perspectiva naratorului omniscient („Boierii însă tremurau… ştiau că norodul îi urăşte şi pre domn că nu-l iubeşte"). Perspectiva acestuia devine subiectivă când comentează speranțele pe care norodul şi le pune în cel ce „nu avusese vreme a-şi dezvăli urâtul caracter" în prima domnie. Secvența a doua se leagă prin înlănțuire (:„într-o zi…"). Episodul central al capitolului este dramatizat prin dialogul dintre Lăpuşneanu şi soția sa, doamna Ruxanda. Apariția doamnei în sala tronului prilejuieşte **inserția unei secvențe retrospective**, în care se evocă destinul Ruxandei şi al fraților ei, de la moartea părintelui lor, Petru Rareş, până la căsătoria cu stolnicul Petre, care, prin sprijinul boierilor pribegi, devine Vodă Lăpuşneanu. Această secvență are o dublă finalitate estetică: ea conferă autenticitate evenimentelor prin apelul la documentul istoric („zice hronicarul") şi are un rol important în caracterizarea personajelor, instituind o antiteză romantică între Lăpuşneanu şi „gingaşa Ruxanda". Portretul doamnei, care alcătuieşte o amplă pauză descriptivă, este realizat dintr-o perspectivă omniscientă. Pornind de la detalii vestimentare, el continuă cu elemente de portret fizic care nu individualizează („figura ei avea acea frumusețǎ care făcea odinioară vestite pre femeile Românei"), spre a zăbovi asupra dominantei psihologice: „Ea era însă tristă şi tânjitoare […] ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat la el cât de puțină simțire omenească ". Dialogul cu soțul ei are funcție de caracterizare (indirectă). Prin rugămintea pe care i-o adresează lui Lăpuşneanu – aceea de a „înceta cu omorurile" –, se dezvăluie un **conflict interior de natură morală**, trăit intens de către „buna doamnă". Acesta fusese declanşat de cuvintele unei „*jupânese cu cinci*

copii", rămasă văduvă prin uciderea soţului ei: „– **Ai să dai sama, doamnă**!…că laşi pre bărbatul tău să ne taie părinţii, bărbaţii şi fraţii". Primul enunţ, selectat ca **moto al capitolului al doilea**, transferă conflictul din plan politic în sfera morală. Astfel, doamna Ruxanda e ameninţată cu justiţia divină, ca părtaşă la crimele soţului ei, care încalcă porunca „să nu ucizi". Spaima şi remuşcările doamnei se sting însă când Lăpuşneanu îi făgăduieşte că nu va mai vărsa sângele boierilor „de poimâine".

Cel de-al treilea capitol aduce o schimbare a decorului. Lăpuşneanu şi boierii, în straie de sărbătoare, sunt adunaţi la mitropolie. Descrierea veşmintelor domnului şi a gesturilor sale pioase este urmată de un discurs adresat de acesta boierilor, calificat de către narator drept „deşănţată cuvântare". Apelând la toate armele retoricii, la parabole şi la citate din textele sacre, asumându-şi ipocrit păcatul cruzimii şi al setei de răzbunare, Lăpuşneanu îşi cere iertare, promiţând să înceteze prigoana boierilor. Episodul care urmează – uciderea celor 47 de boieri invitaţi „să prânzească la curte" – este inspirat din cronica lui Ureche. Secvenţa „ospăţului însângerat" se constituie ca **punct culminant**, pregătit printr-o descriere a bucatelor aduse la masa domnească. Scena uciderii boierilor este surprinsă prin tehnici cinematografice. Imaginile panoramice surprind atacul slujitorilor înarmaţi şi al lefegiilor asupra boierilor, care „cădeau făr-a se mai împotrivi". Ele alternează cu scene de prim-plan sau cu stop-cadre fixate asupra celor mai bătrâni care „mureau făcându-şi cruce", ori a celor tineri, care „se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii se făceau arme în mâna lor… Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa". Perspectivei naratorului (care îl implică şi pe lector prin îndemnul „închipuiască-şi cineva…") i se adaugă perspectiva celor două personaje care asistă la derularea „acestei scene sângeroase". De sub arcada ferestrei, Lăpuşneanu „privea măcelăria ce începuse" râzând, cu satisfacţie deplină, în vreme ce Moţoc „silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind". Finalul episodului, care aduce doar o rezolvare temporară a conflictului dintre Vodă şi boieri, surprinde extinderea măcelului şi în curtea palatului domnesc, unde slugile sunt şi ele trecute prin sabie. Capitolul trei nu se sfârşeşte însă aici. Prin apariţia „în scenă" a personajului colectiv („tot oraşul alergase la poarta curţii, pre care începuse a o tăia cu securile"), se instituie un nou **conflict: cel social**. Negruzzi surprinde magistral psihologia mulţimii adunate sub zidurile palatului domnesc fără un scop anume, dar care „se întărâta din mult în mai mult". Când marele armaş trimis de Lăpuşneanu întreabă mulţimea ce voieşte, „prostimea rămase cu gura căscată", apoi „începu a se strânge în cete şi a se întreba unii pe alţii ce să ceară. În sfârşit, începură să-şi strige păsurile". Când un glas din mulţime rosteşte „– Moţoc să moară! **Capul lui Moţoc vrem**!", tot norodul repetă, ca o singură fiinţă, strigătul. Acest strigăt, ales de scriitor şi ca **moto** al celui de-al treilea capitol, este expresia unui **conflict social**. El este în relaţie directă cu primul moto, prin prezenţa verbului *vrem*, pus acum la persoana I plural, pentru a exprima relaţia conflictuală dintre mulţimea târgoveţilor răzvrătiţi şi boierime, figurată metonimic prin sintagma „capul lui Moţoc". Acest conflict de plan secund se rezolvă în secvenţele

următoare ale capitolului. Prin tehnica alternanței, scriitorul surprinde când manifestările „gloatei”, când pe cele ale lui Lăpuşneanu şi Moțoc, care privesc scena de la fereastra sălii de ospețe. Schimbul de replici dintre voievod şi marele vornic asupra căruia se abate ura mulțimii are o forță deosebită de caracterizare. La îndemnul lui Moțoc: „- Pune să deie cu tunurile într-înşii, Măria-ta... Să moară toți! Eu sunt boier mare! ei sunt numai nişte proşti!”, Lăpuşneanu răspunde sarcastic, dar cu o aprecierea lucidă a forței redutabile pe care o reprezintă mulțimea: „- Proşti, dar mulți”. Lamentațiilor jalnice ale lui Moțoc, el le răspunde cu un cinism marcat de satisfacția răzbunării: „Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai ”. Moartea lui Moțoc, ce „căzu în brațele hidrei acesteia cu multe capete care în clipeală îl făcu bucăți”, este urmată de episodul ridicării piramidei monstruoase de capete însângerate ale celor 47 de boieri ucişi. La vederea acestui „leac de frică”, doamna Ruxanda leşină. Finalul penultimului capitol reactivează conflictul principal prin amenințările adresate lui vodă de către Spancioc şi Stroici, care trec Nistrul: „Spuneți celui ce v-au trimis că ne vom vedea pân-a nu muri*!*”

Ultimul capitol operează un salt în timp („patru ani trecuseră”) şi o nouă schimbare a decorului. Cel care schingiuise şi umilise atâți boieri se retrăsese în cetatea Hotinului, unde se îmbolnăveşte. Bântuit de stafiile victimelor sale – ca şi eroul shakespearian, Richard al III-lea – „Lăpuşneanu se crede „la uşa mormântului”. Înainte de a cădea într-un ”leşin grozav ca moartea”, îi cere mitropolitului Teofan să-l călugărească. Acesta îi împlineşte voința şi astfel Lăpuşneanu devine călugărul Paisie. Boierii îl proclamă domn pe fiul său, Bogdan, iar pe doamna Ruxanda, regentă. Vestiți de aceste schimbări, Spancioc şi Stroici sosesc la Hotin, dar asistă la scena unei cumplite izbucniri. Revenindu-şi din leşin, Lăpuşneanu îi amenință pe toți cu moartea: „**De mă voi scula, pre mulți am să popesc şi eu**... *”*. Această replică, împrumutată din cronică şi aşezată în fruntea capitolului final, reliefează setea de răzbunare şi de putere a lui Lăpuşneanu, tot atât de aprigă ca şi în primul capitol, în ciuda neputinței fizice datorate bolii. Se configurează astfel un **conflict interior**, **psihologic**, <u>între voință şi neputință</u>. Acesta este dublat de **conflictul moral** pe care îl trăieşte doamna Ruxanda, îndemnată de Spancioc şi Stroici să-şi otrăvească soțul, pentru a salva viața fiului ei. Când cere sfatul mitropolitului, acesta îi răspunde cu abilitate, într-un limbaj aluziv: „Domnul Dumnezeu să te povățuiască. Iar eu mă duc să gătesc tot pentru purcederea noastră cu noul domn; şi pre cel vechi, Dz. să-l ierte şi să te ierte şi pre tine.”

Ultimul episod, cel al morții prin otrăvire a lui Lăpuşneanu, se constituie ca **deznodământ** al nuvelei. Scriitorul apelează din nou la mijloace specifice genului dramatic: narare prin reprezentare, dialog însoțit de notații care surprind gesturile, mimica, „jocul scenic” al personajelor. Scena confruntării finale dintre vodă şi boierii Spancioc şi Stroici, prezenți la agonia duşmanului lor, are o culoare romantică evidentă: „Spancioc, scoțînd cuțitul din teacă, îi descleştă cu vârful lui dinții şi îi turnă pe gât otrava ce mai era în fundul păharului [...] – Învață a muri, tu care ştiai numai a omorî”. Enunțul final e însă un comentariu concis al naratorului, ce califică domnia lui L. ca o „pată de sânge în istoria Moldovei”.

Ca în orice nuvelă istorică, în centrul narațiunii este fixată, emblematic, figura unui **protagonist** al cărui portret este inspirat din realitatea istorică. Opțiunea lui C. Negruzzi pentru un domnitor a cărui amintire este legată de uciderea a 47 de boieri şi care întruchipează **tipologia tiranului**, simbol al răzbunării fără de sfârşit, este specifică unui romantic. Pornind de la informațiile consemnate în cronica lui Ureche, scriitorul creează un personaj complex, în construcția căruia se reunesc două perspective esențiale: clasicismul şi romantismul. Personaj de mare coerență, Alexandru Lăpuşneanu este **static**, trăsăturile sale de caracter şi de personalitate rămânând aceleaşi de-a lungul întregii nuvele. Alături de această caracteristică a eroului clasic, se reliefează însă şi un tipar romantic în construirea personajului ca **geniu malefic**, cu o inteligență diabolică şi o cruzime neistovită, puse statornic în slujba voinței de putere şi de răzbunare. Personalitatea eroului se cristalizează încă din primul capitol. Dialogul cu cei patru boieri conturează datele fundamentale ale psihologiei şi caracterului său: **temperament violent, impulsiv, voință încrâncenată, luciditate** şi **abilitate de a disimula** trăirile interioare, **capacitate de a intui psihologia** celor din jur şi o nesfârşită **dorință de putere**. Replicile sale dezvăluie harul vorbirii. El îşi organizează monologurile după legile retoricii. Voința de a domni, exprimată plastic prin comparația simbolică („Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt."), este motivată prin dorința de a „mântui norodul". Planul uciderii boierilor este disimulat sub cuvinte împrumutate din limbajul biblic. Replicile atribuite lui Lăpuşneanu sunt completate de notații succinte ale reacției fiziologice, ale ticului nervos ori ale gestului semnificativ („Mâna lui se răzimă pe junghiul din cingătoarea sa"). Alt procedeu indirect de caracterizare este antiteza. Profilul moral al domnului este puternic reliefat nu numai prin opoziție cu „buna doamnă" Ruxanda, ci prin relație contrastivă cu ipostaza unui „alt" Lăpuşneanu, cel din prima domnie. La toate acestea se adaugă caracterizarea directă făcută de narator (care îl numeşte „tiran" şi subliniază „dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti") sau de către alte personaje (Teofan: „Crud şi cumplit este omul acesta"). Faptele sângeroase ale eroului confirmă aceste judecăți de valoare (scena ospățului însângerat, episodul morții lui Moțoc etc.). Scena finală accentuează nota de romantism întunecat în care este pictată figura lui Lăpuşneanu, care moare hulind, înverşunat de ură neputincioasă.

Meritul lui Negruzzi este acela de a fi creat un personaj memorabil, într-o nuvelă exemplară, care are „acea proporție a liniilor care e semnul creațiilor permanent clasice" (Al. Piru).

NUVELA PSIHOLOGICĂ

Ioan Slavici (1848-1925) ● romancier, nuvelist, memorialist întâiul mare scriitor modern al Transilvaniei, ilustrând „constanta ardelenească a spiritualității româneşti"
întemeietor de şcoală şi direcție literară: **realism poporan**
modernitatea epică: metoda analitică în investigarea din interior a conştiințelor, a psihologiilor umane;
cultivă realismul bazat pe observația socială şi psihologică („Studiul social e elementul meu, atmosfera mea spirituală*");*
CONCEPȚIA despre artă: opera literară trebuie să fie națională şi să aibă finalitate etică (rol moralizator): „*Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun şi adevărat*".

MOARA CU NOROC

(■ 1880; republicată în volumul „*Novele din popor",*1881);
■ Specia literară: **nuvelă realist-psihologică**; „*o nuvelă solidă cu subiect de roman"*- G.Călinescu.
■ Capodoperă a nuvelisticii de observație socială şi de analiză psihologică a lui Slavici.
■ **Tema** principală, a **degradării umane** generate de patima înavuțirii, se colorează romantic prin:
— tema destinului (ce deschide şi încheie nuvela)
— tema fascinației răului (prezența malefică a lui Lică).

■ **Titlul**: „Moara cu noroc" este numele hanului aşezat la răscruce de drumuri. Valoarea simbolică a acestui topos se luminează în capitolul al II-lea, prin afirmația că „moara a încetat a mai măcina şi s-a prefăcut în cârciumă" şi prin imaginea celor două „mori" – moara adevărată, „părăsită, cu lopețile rupte" şi hanul (motiv frecvent în literatura română –valorizat negativ de Slavici:
- închipuie, simbolic, răscrucea în destinele eroilor;
- închide în el o amară ironie, simbolizând un spațiu malefic intrat sub zodia unui „noroc" înşelător, efemer
⇨ evidențiază intenția moralizatoare a scriitorului, funcția modelatoare a operei.
■ **Narațiune heterodiegetică** / *narator heterodiegetic, obiectiv;* **perspectivă narativă:** *omniscientă şi externă.*
■ **Compoziția** este clasică; **17 capitole** care se succed după principiul cronologic; construcția este perfect armonizată, închizând drama existențială a eroilor între două cugetări ale personajului-reflector, bătrâna;
■ ***Structural,*** textul se organizează pe **două planuri:**
➊ **un plan exterior obiectiv, al existenței sociale,** care influențează fenomenologia vieții sufleteşti a eroilor.
- dinamizat de conflicte exterioare puternice:
● **economic** (dorința de câştig a lui Ghiță şi Lică);
● **de interese** (sămădăul-stăpân în fapt al ținutului);
● **moral** (triunghiul masculin: Ghiță-Lică-Pintea şi triunghiul feminin: Ana–bătrâna–femeia în negru);

➋ **un plan interior, psihologic (plan analitic) în care** se investighează sfera trăirilor de conştiință şi a celor emoții tensionate; eroii sunt firi complicate, dilematice, cu patimi şi

slăbiciuni care declanşează conflicte interioare:
- moral (**Ghiță**: dorința de a rămâne om cinstit / setea de îmbogățire; **Ana**: devotament / infidelitate);
- psihologic (conştiința valorilor autentice [rațiune / pasiune], slăbiciunile care ajung să le controleze viața.

■ **SUBIECTUL**: construit ca experiență dramatică a eroilor confruntați cu o lume aspră, în care valorile morale tind să fie înlocuite cu cele materiale;
- desenul epic este linear, structurat pe cele cinci momente clasice ale subiectului.

■ **ACȚIUNEA** se desfăşoară într-un spațiu geografic real, în pusta arădeană (Fundureni, Ineu, Oradea), pe durata unui an („Anul trecut Paştile căzuseră tocmai în timpul mutării lor la Moara cu noroc"); cele două categorii au şi conotații simbolice: loc binecuvântat şi locul rău, timp „luminat" şi durată nocturnă malefică;

- **expozițiunea:** dezvoltată dialogic, confruntare de idei, de valori şi opțiuni existențiale (cap. I).
- secvențe descriptive de tip tablou / portret (cap. II);
- **intriga:** apariția la han a sămădăului (cap. III);
- **desfăşurarea acțiunii:** dezvoltarea conflictului psihologic:
  - ● tentativele lui Ghiță de a se opune influenței lui Lică;
  - ● înstrăinarea de Ana, fascinată tot mai mult de Lică;
  - ● implicarea în afacerile necinstite ale lui Lică; jefuirea arendaşului şi uciderea femeii în negru şi a copilul ei;
  - ● procesul la care Ghiță depune mărturie falsă sfârşeşte cu condamnarea lui Săilă Boarul şi a lui Buză-Ruptă;
  - ● dilemele lui Ghiță care penduleazǎ între tentația îmbogățirii, gelozie şi dorința răzbunării (jandarmul Pintea)
- **puct culminant:** hotărârea lui Ghiță de a-l da prins lui Pintea pe Lică, în duminica Paştelui;
- **deznodământul:** Ghiță pleacă după jandarm, dar la întoarcere, înțelege că şi-a distrus iremediabil căsnicia:
  - ● Ghiță o înjunghie pe Ana, apoi e împuşcat de Răuț din porunca lui Lică; incendierea hanului;
  - ● sinuciderea lui Lică, pentru a nu fi prins de Pintea;
  - ● epilog: imaginea locului purificat prin foc şi reflecția bătrânei asupra destinului „aşa le-a fost data".

● **Ghiță**: personaj principal, centru de iradiere a semnificațiilor; destinul său ilustrează cele **3 straturi tematice ale nuvelei** (social, psihologic şi moral);
- **personaj realist**, tipologic; complex, dilematic, dinamic;
- procesul devenirii lui Ghiță este surprins prin mijloacele analizei psihologice: *observație* (perspectiva naratorului omniscient şi a celorlalte personaje), monolog interior şi dialogul polemic; fapte, gânduri, descrierea mediului, model comportamental, relațiile cu ceilalți; devenirea tragică se adânceşte prin „căderea" dintr-o ipostază în alta, dinspre omul moral, spre cel imoral:

I. prima ipostază: omul moral care respectă codul etic al comunității şi ține la respectul familiei „pater familias"; *regim sufletesc*: echilibru interior, fericire, demnitate;

II. a doua ipostază: omul dilematic care penduleazǎ între dorința de a rămâne om cinstit şi ispita câştigului nemuncit; *regim sufletesc*: nehotărâre, lupta cu sinele, suspiciune, sentimentul înstrăinării / culpabilității, scindare/duplicitate;

III. a treia ipostază: omul imoral, căzut din demnitatea ființei în zonele obscure ale instinctelor (lăcomie, orgoliu şi sete de răzbunare, gelozie); în sufletul lui se produc

mutații; *regim sufletesc*: solitudine, grav dezechilibru interior, justificarea slăbiciunilor; opțiunea finală a eroului (de a se situa, cu sacrificiul suprem, de partea Legii) e tardivă;
- **ilustrează** o tipologie general-umană/tema predestinării;
- în construcția nuvelei, se reunesc două <u>perspective</u> estetice: <u>**realismul psihologic**</u> **și** <u>**clasicismul.**</u>

Moara cu noroc de Ioan Slavici

Primul mare scriitor modern al Transilvaniei, Ioan Slavici, al cărui nume „se așază la începutul a două sau trei serii literare” (T. Vianu), este întemeietor al unei direcții literare. Această orientare, numită de Titu Maiorescu **realism poporan,** consolidează dimensiunea realistă - obiectivă a universului existențial al satului și târgului de provincie și operează o remarcabilă deschidere a prozei românești spre psihologic. Slavici este primul scriitor care demonstrează că sufletul țăranului sau al târgovețului nu este nici simplu, nici linear, ci se alcătuiește ca un spațiu al dilemei morale, al incertitudinilor și zbuciumului sufletesc dramatic. „Opera sa reprezintă un semn de maturizare în arta povestirii [...] prin forța epică a lumii lui, ce dă impresia de masivitate și robustețe, ca operă ce se naște în condițiile istorice ale unei mari bătălii spirituale.” (Eugen Todoran). Aderând la o **concepție iluministă (despre menirea literaturii)**, Slavici consideră că literatura trebuie să aibă finalitate etică, socială și națională, să propună cititorului o dezbatere morală și o reflecție gravă asupra valorilor existențiale.

Moara cu noroc (publicată în volumul *Novele din popor,* 1881) este o **nuvelă psihologică**, remarcabilă nu numai prin complexitatea personajului principal, ci și prin observația socială pe care se construiește imaginea unei lumi de sfârșit de veac XIX.

<u>**Tema realist-psihologică** a degradării umane provocate de patima înavuțirii</u> se dezvoltă în relație cu <u>tema romantică a destinului</u> ca prăbușire determinată de o stranie fascinație a răului. **Titlul** nuvelei închide în el o amară ironie – care poate fi tot de natură romantică. *Moara cu noroc* este numele hanului așezat la răscruce de drumuri, o răspântie care „întoarce” destinul eroilor spre zodia tragicului, schimbând „liniștea colibei” în zbucium, nefericire, însingurare, trădare și moarte. „Norocul” se dovedește astfel efemer și înșelător, ispită scoasă în calea omului slab. Valoarea de simbol a titlului se luminează în capitolul al doilea. Afirmația „moara a încetat a mai măcina și s-a prefăcut în cârciumă” și imaginea contrastivă a celor două mori – cea adevărată, „părăsită, cu lopețile rupte”, și moara-cârciumă, care prosperă după venirea lui Ghiță – reliefează <u>motivul locului blestemat</u>. Slavici, ca și Caragiale (și spre deosebire de Sadoveanu, care valorizează pozitiv motivul hanului), se situează în prelungirea viziunii populare care atribuie hanului conotațiile negative ale locului bântuit, ale spațiului malefic în care diavolul ispitește drumețul. Dualitatea loc binecuvântat / loc blestemat este sugerată și prin imaginea celor cinci cruci care „stau înaintea morii vestindu-l pe drumeț că aici locul este binecuvântat”. Cele două cruci de piatră, alături de alte trei „cioplite din

lemn de stejar şi vopsite cu icoane sfinte", pot fi interpretate şi ca simbol al destinelor celor cinci ființe care alcătuiesc familia lui Ghiță. Tabloul final al hanului prefăcut în cenuşă fixează motivului spațiului malefic purificat prin foc (simptomatic, bătrâna crede că fulgerul a aprins hanul).

Compoziția nuvelei este clasică, cele **17 capitole** (fără titlu) urmărind şirul întâmplărilor în <u>succesiune cronologică</u>. Acestea sunt relatate nu numai de către narator, dar şi de alte instanțe narative. Astfel, **incipitul de tip enunțiativ** se formulează ca un discurs etic al unui personaj-reflector: mama Anei, care este numită simbolic „bătrâna", adică persoana înțeleaptă. Cugetarea ei reprezintă în acelaşi timp, **o avertizare asupra forțelor conflictuale**, având rol moralizator (termenii conflictuali sunt „sărăcia" / „(nu) bogăția"; „liniştea colibei" / „noroc nou"): "– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit. Dar voi să faceți după cum vă trage inima, şi Dumnezeu să vă ajute şi să vă acopere cu aripa bunătăților sale. Eu acum sunt bătrână, şi fiindcă am avut şi am atât de multe bucurii în viață nu înțeleg nemulțumirile celor tineri şi mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi."

După <u>principiul clasic al simetriei</u>, **finalul** se constituie tot ca discurs direct al personajului-reflector: „Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data". Narațiunea este astfel în „rama" cugetărilor bătrânei, „voce" care exprimă mentalitatea unei lumi morale care îşi întemeiază existența pe valori autentice şi pe credința în soartă.

Structural, „propunerea de realitate" a nuvelistului se organizează pe două planuri, fiecare dinamizat de un conflict. **Planul realității exterioare** este de tip <u>narativ,</u> în care se acumulează întâmplări şi momente de mare tensiune. Aici este surprinsă **existența socială** a eroilor care le influențează fenomenologia vieții sufleteşti. **Al doilea plan** este de <u>tip analitic</u>: **planul interior,** în care sunt urmărite dilemele morale şi mişcările sufleteşti care motivează actele personajelor. Cele două planuri sunt <u>în echilibru la început</u>, când Ghiță respectă codul etic al colectivității şi îşi apără valorile morale, încercând să se împotrivească demn lui Lică. Curând însă, se instalează un puternic **conflict exterior** între Ghiță şi sămădău, generat nu numai de interese materiale, ci şi de o confruntare a orgoliilor bărbăteşti. În plan interior, se produce o gravă **scindarea lăuntrică** determinată de un **conflict moral** (între valorile etice pe care şi-a sprijinit până acum existența Ghiță şi ispita răului căruia nu-i poate rezista) şi **psihologic** (rațiune / pasiune), care opune dorinței de a rămâne om cinstit setea, mereu mai arzătoare, de îmbogățire. Drama eroului şi a familiei sale este proiectată pe fundalul existenței unei lumi specifice pustei arădene, surprinse în ample secvențe descriptive care pot fi considerate **planul-cadru** al nuvelei.

Consecințele nefaste pe care setea de îmbogățire le are asupra fondului sufletesc şi moral al omului, asupra destinului său, sunt urmărite printr-un **desen epic** de mare tensiune. **Acțiunea nuvelei** este situată într-un **spațiu** <u>geografic real</u>, în pusta arădeană (Fundureni, Ineu, Oradea sunt toponimice reale), într-o zonă de răscruce, sălbatică, plină de mister. Descrierea locurilor (cap. II) este marcată de

simboluri thanatice înzestrate cu rol premonitoriu: „[…] nu zăreai decât iarbă şi mărăcini… iar pe dealul de la dreapta stau răzleţe rămăşiţele încă nestârpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieşite din pământ şi, tocmai sus la culme, un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie; fundul văii, în sfârşit, se întunecă şi din dosul crângului depărtat iese turnul ţuguiat al bisericii din Fundureni. ” Acţiunea se desfăşoară pe durata unui an („Anul trecut Paştile căzuseră tocmai în timpul mutării lor la Moara cu noroc”). Timpul real, obiectiv este consemnat laconic: „[…] astfel trecu toamna şi veni iarna, trecu şi iarna şi sosi primăvara”. Ca şi spaţiul, în care se întâlnesc locul binecuvântat şi locul „rău”, categoria **timpului** este dublu valorizată. „Săptămânii luminate” îi corespunde, contrapunctic, o durată malefică, un timp simbolic al “târziului” („era târziu, într-un târziu, târziu după miezul nopţii"). Nu întâmplător, jaful, crima, trădarea, uciderea Anei şi sinuciderea se petrec noaptea, într-un timp al stihiilor dezlănţuite.

Subiectul este construit în maniera unei acţiuni trepidante, cu momente de mare tensiune. <u>Situaţia iniţială</u> surprinde nemulţumirea lui Ghiţă faţă de condiţia sa socială. Sărăcia, preţuită de soacra sa pentru puterea miraculoasă de a menţine echilibrul sufletesc al omului, devine pentru Ghiţă cizmarul, motiv de puternice frământări, dându-i un sentiment de inferioritate. El identifică sărăcia cu lipsa de demnitate şi doreşte să se îmbogăţească pentru a oferi familiei o existenţă mai bună şi pentru a fi totodată respectat. În ciuda rezervelor exprimate de soacra sa, hotărăşte să abandoneze „liniştea colibei sale” şi să ia în arenda cârciuma de la Moara cu noroc. La început, totul merge bine şi familia prosperă. Dar, în lumea în care îşi doreşte să fie nu slugă, ci stăpân, Ghiţă se confruntă cu Lică Sămădăul, stăpânul temut al acestor locuri. Apariţia la han a sămădăului (cap. III) constituie momentul **intrigă**, declanşând conflictul şi întreaga desfăşurare a acţiunii. Cu intuiţie feminină caracteristică, Ana, nevasta lui Ghiţă, intuieşte că Lică este „om rău şi primejdios”. În sinea lui, şi Ghiţă are aceeaşi bănuială, dar înţelege ca pentru a rămâne la Moara cu noroc trebuie să devină omul sămădăului. **Conflictul psihologic** se amplifică treptat, pe măsură ce Ghiţă intră în mecanismul necruţător al afacerilor necinstite ale lui Lică. Stăpânit de setea de bani, Ghiţă se va înstrăina treptat de Ana şi se va lăsa manevrat de Lică, devenindu-i complice. Momente de mare tensiune sunt cele în care este jefuit arendaşul şi este ucisă femeia în negru şi copilul ei. Procesul, la care Ghiţă depune mărturie falsă, contribuind la condamnarea lui Săilă Boarul şi Buză-Ruptă în locul lui Lică, reprezintă momentul cheie a lui care marchează definitiva ruptură în conştiinţa eroului. De acum, prăbuşirea lui Ghiţă este inevitabilă. Tensiunea dramatică se amplifică permanent, faptele se precipită spre **punctul culminant.** În duminica Paştelui, Ghiţă îi întinde o cursă lui Lică, hotărât să-l dea prins jandarmului Pintea. Orbit de gelozie şi de dorinţa răzbunării, pleacă după jandarm, dar la întoarcere înţelege că şi-a distrus iremediabil căsnicia. **Deznodământul** aduce rezolvarea conflictelor prin moartea eroilor, ca în tragedia antică. Intrate sub zodia unei stranii fatalităţi, declanşate de vina tragică, personajele care alcătuiesc „triunghiul” de forţă al textului trec marginile raţiunii înspre pasiunea paroxistică şi, de acolo, în moarte. Ghiţă îşi ucide

soția şi este, la rândul lui, ucis de Răuț, din porunca lui Lică. Orgolios până la capăt, sămădăul nu se „dă prins” şi alege sinuciderea, izbindu-se cu capul de un stejar. Hanul, locul aşezat simbolic la hotarul dintre Bine şi Rău, este purificat prin foc. Imaginea „oaselor albe ieşind pe ici pe colo din cenuşa groasă” devine simbol al ideii că nimeni nu e mai presus de legea morală şi că încălcarea acestei condiții esențiale a existenței lumii se plăteşte cu viața.

Arta narativă este complexă, perfect adecvată lumii observate şi vieții sufleteşti a personajelor. Narațiunea heterodiegetică şi vocea naratorului omniscient sunt elemente tradiționale. La nivelul tehnicilor narative, tradiția face loc modernității. Astfel, modelul narării prin relatare (istorisire la persoana a III-a de către „vocea” naratorului) este substituit frecvent cu cel al **narării prin reprezentare** (scene dialogate / monologuri interioare), iar planul exterior alternează cu cel interior (tehnica înlănțuirii face loc **alternanței**). Efecte stilistice remarcabile generează şi utilizarea tehnicii contrapunctului: discursul narativ este frecvent amânat prin pauza descriptivă, prin secvențe de introspecție. **Procedeele analizei psihologice** sunt folosite adecvat motivării sociale şi psihologice a dramei eroilor. Tehnicile prin care sunt surprinse seismele lăuntrice ale personajelor sunt diverse, de la acumularea lentă a faptelor, la descrierea celor mai fine mutații sufleteşti, de la notarea reacțiilor fiziologice, la monologul interior şi dialogul conflictual, la instituirea unui acord între criza sufletească şi cadrul natural.

Surprinzând viața şi moravurile unei lumi, Slavici creează **personaje** complexe şi verosimile, în construcția cărora „se reunesc două perspective esențiale: realismul psihologic şi clasicismul. Evoluția personajului e prezentată dintr-o perspectivă realist-psihologică. Viziunea de ansamblu, care priveşte destinele tuturor eroilor, e clasică.” (Andrei Bodiu). Destinul personajelor pare dirijat de puterea de seducție a banilor. Dincolo de această aparență însă, prin fiecare erou se împlineşte un destin pus sub semnul hybrisului, ca în tragedia greacă. Vorbele din final ale bătrânei (voce modernă a corului antic?) exprimă convingerea că nimeni nu se poate sustrage sorții. Relațiile dintre personaje se construiesc şi ele pe simetrii clasice. Triunghiului masculin, legat prin orgolii bărbăteşti irepresibile (Ghiță – pendulând între: Lică reprezentând fărădelegea / Pintea, ce întruchipând legea) îi corespunde o triadă feminină, în care bătrâna reprezintă omul moral, femeia în negru – ființa imorală, iar Ana, ființa dilematică, alunecând dinspre legea morală spre încălcarea ei. Principiul simetriei este evident şi în rezolvarea conflictelor: din ambele „triunghiuri” supraviețuiesc doar cei fără vină (mama Anei) sau care şi-au ispăşit vina, trecând definitiv de partea legii (Pintea). Antitetice la început, **raporturile** dintre eroii principali devin treptat complementare, iar destinele lor se încrucişează, se împletesc, se unesc în moarte.

Protagonistul nuvelei, ***Ghiță*** este centrul de iradiere a semnificațiilor, destinul său ilustrând toate cele **trei straturi tematice ale nuvelei** (social, psihologic şi moral), ilustrând „teza morală” a textului (formulată de personajul-raisonneur al cărții, bătrâna). Cel ce poartă numele desacralizat al Sfântului Gheorghe nu poate fi decât antieroul care se lasă învins de balaur. Scenariul arhetipal pe care îl reeditează traseul său existențial nu este decât o altă „ispitire şi cădere în păcat”.

Dinamica psihică a personajului reliefează însă nu o involuție lineară, o degradare continuă, ci o traiectorie sinuoasă, generată de **criza morală**. Eroul lui Slavici este, aşadar, un **personaj complex**, **dilematic**, de mare forță în reprezentarea omului care se lasă dominat de slăbiciunea sa. Procesul devenirii lui Ghiță este surprins prin mijloacele moderne ale analizei psihologice, prin monologul interior şi dialogul polemic, prin faptele şi gândurile protagonistului, prin însumarea opiniile / judecăților de valoare ale celorlalte personaje. Devenirea sa tragică se adânceşte prin „căderea" dintr-o ipostază în alta, dinspre omul moral spre cel imoral.

Prima ipostază este cea de **om moral** care respectă codul etic al comunității şi ține la respectul oamenilor. Ca adevărat „pater familias", el manifestă iubire şi responsabilitate față de ai săi, dorința de a-i proteja şi dorință de autodepăşire spre mai binele familiei. Acestui model uman i se asociază dimensiunile eroului civilizator, ce vrea să instaureze autoritatea legilor morale în lumea sălbatică aflată sub stăpânirea Sămădăului: „Dar binecuvântat era locul acesta mai ales de când veniseră cârciumarul cel nou cu nevasta lui tânără şi cu soacră-sa cea bătrână". Hărnicia şi priceperea eroului, destoinicia şi spiritul lui practic se vădesc în rapiditatea cu care transformă hanul în ruină într-un loc căutat de drumeții care nu mai vorbeau despre Moara cu noroc, ci despre „cârciuma lui Ghiță." Imaginea casnică a serilor de sâmbătă, când Ghiță număra câştigul de peste săptămână cu Ana şi cu bătrâna, evidențiază regimul sufletesc asociat acestei prime ipostaze: mulțumire interioară, echilibru, optimism, încredere în sine, fericire calmă, împărtăşită cu familia sa. Când liniştea celor cinci este tulburată de apariția lui Lică Sămădăul, Ghiță încearcă să i se împotrivească ferm şi demn. Numai că prima eroare – aceea de a nu renunța la arenda hanului când înțelege că nu poate rămâne acolo împotriva voinței lui Lică – declanşează situația de criză („El era om cu minte şi înțelegea cele ce se petrec.[…], în zadar te înțelegi cu arendaşul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poți sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci şi om al lui Lică. Iar Ghiță voia cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc, pentru că-i mergea bine."). **Cea de-a doua ipostază** aduce în prim-plan **omul dilematic,** care pendulează între dorința de a rămâne om cinstit şi ispita câştigului nemuncit. Tentativa eşuată de a se împotrivi lui Lică e urmată de alunecarea treptată sub influența sămădăului, de acceptarea compromisului moral. Între cei doi bărbați e un conflict de interese şi o confruntare de voințe şi orgolii bărbăteşti („…ei steteră tăcuți față în față, hotărâți amândoi şi simțind fiecare că şi-a găsit omul"). Voința şi forța lăuntrică a lui Ghiță se năruie însă treptat, sub ispita năvalnică de a „vedea banii grămadă înaintea sa" şi sub fascinația forței malefice a lui Lică. Sfâşiat de imbolduri şi trăiri sufleteşti contradictorii, Ghiță se închide în sine, refuzând comunicarea cu Ana, devine taciturn, sumbru, irascibil. În lupta sinelui cu sinele, teama, suspiciunea, sentimentul înstrăinării alternează cu remuşcările şi cu sentimentul culpabilității. În raport cu familia, grija tandră şi duioşia sunt tot mai des înlocuite de răceală şi vorbă răstită, el ajungând să-şi dorească „să n-aibă nevastă şi copii". În raport cu lumea căreia îi aparține, Ghiță alege **duplicitatea**, vrând „să pară om cinstit", dar devenind complice şi părtaş la faptele necinstite ale Sămădăului. Autorul surprinde, dintr-o dublă perspectivă –

cea a naratorului omniscient şi cea a personajului însuşi – frământările lui Ghiță, oscilațiile de lumină şi umbră, momentele de însingurare, dar şi cele de omenie, când îşi aduce aminte de nevastă şi de copii, măcinat de remuşcări. Scena procesului (cap. XI) reprezintă un moment, cheie în devenirea personajului, un moment de culminație a crizei morale. Deşi convins de vinovăția sămădăului în jefuirea arendaşului şi în dubla crimă din pădure, Ghiță depune mărturie falsă, contribuind la disculparea lui Lică şi la condamnarea lui Săilă Boariu şi a lui Buză-Ruptă. Opțiunea eroului este determinată nu de frică, ci de conştiința faptului că Lică are stăpâni puternici care îl protejează: „ (Lică) nu e om singur, ci un întreg rând de oameni din care unii se răzbună pe alții”. Ghiță este astfel nu numai victima patimii de îmbogățire, ci şi învinsul unui destin tragic. **Ultima ipostază** este cea a **omului imoral,** căzut din demnitatea ființei morale în zonele obscure ale instinctelor (lăcomie, orgoliu şi sete de răzbunare oarbă, gelozie). În sufletul eroului se produc mutații esențiale, care îl înstrăinează iremediabil de ai săi. Gravul dezechilibru interior este generat de acceptarea slăbiciunilor, a viciului lăcomiei şi de justificarea acestora: „Ce să-mi fac dacă aşa m-a lăsat Dumnezeu?” (monolog interior). Sub complicitatea acceptată tacit, între Ghiță şi Lică are loc o confruntare subterană pe viață şi pe moarte: „Tu eşti om cinstit, Ghiță şi am făcut din tine om vinovat. […] Tu eşti om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul tău şi eşti om cu minte; dacă te-aş avea tovarăş pe tine, aş râde şi de dracul. Mă simt chiar eu mai vrednic, când mă ştiu alăturea cu un om ca tine” – afirmă Lică, în vreme ce Ghiță gândeşte: „Te crezi mai tare decât mine?! Să vedem! Te duc la spânzurătoare, chiar dac-ar trebui să merg şi eu de hăț cu tine.” (cap XII). Această înfruntare de voințe şi interese va sfârşi prin hotărârea lui Ghiță de a-i aduce lui Pintea dovezile vinovăției sămădăului. Deci opțiunea finală a protagonistului este aceea de a se situa, cu sacrificiul suprem, de partea Legii. Ultimele scene – puternic impregnate de viziunea folclorică a predestinării – sunt de un intens dramatism. Înțelegând că şi-a distrus iremediabil căsnicia şi viața, Ghiță renunță la jocul dublu şi la disimularea geloziei şi-a urii şi acționează întâia oară cu fermitate. Revenirea la valorile morale autentice nu mai este însă cu putință şi eroii vor plăti cu viața abaterea de la norma etică. Destinele celor trei personaje se înscriu sub semnul unei fascinații a răului, ca drame ale abdicării de la demnitate şi moralitate, drame ale incomunicării şi însingurării, ca eşecuri existențiale generate de slăbiciuni şi vanitate, de ambiții fără de măsură.

Lică Sămădăul este un personaj tot atât de complex ca şi Ghiță. El este „sămădăul”, adică, „porcar şi el, dar om cu stare, aspru şi neîndurător […] de care tremură toată lunca.” Aceste precizări ale naratorului despre statutul social şi regimul psihic al sămădăului pregătesc “intrarea în scenă” a lui Lică. Simbolic, acesta se iveşte la hanul lui Ghiță „într-o zi de luni”. Spre deosebire de ceilalți eroi, care nu sunt individualizați printr-un portret fizic propriu-zis, lui Lică i se schițează în linii ferme un portret inițial (caracterizare directă, din perspectiva naratorului): „Peste puțin sosi şi Sămădăul, vestitul Lică Sămădăul, la Moara cu noroc. Lică, un om ca de 36 de ani, înalt, uscățiv şi supt la față cu mustața lungă, cu ochi mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc.” Detaliile fizice au, fiecare, un

rol semnificativ în anticiparea caracteriologică, sugerând un om de mare voinţă *(„sprâncenele dese şi împreunate la mijloc”),* ager, viclean şi plin de răutate („cu ochi mici şi verzi”), cu temperament energic şi viaţa dinamică („înalt, uscăţiv şi supt la faţă”). Detaliile vestimentare îl singularizează în raport cu porcarii de rând, pe care îi stăpâneşte prin voinţă şi forţă: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin, cu codiriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur.” Asemenea unui haiduc modern, care a schimbat însă flinta cu biciul (simbol al puterii, al stăpânirii prin forţă şi violenţă), Lică reprezintă omul care îşi face singur legea. El ilustrează o **tipologie realistă, socială** – reprezentând Sămădăul –, dar şi o tipologie general-umană de culoare romantică. Prin chipul său demonic („Tu nu eşti om Lică, ci diavol”), el exercită asupra tuturor o fascinaţie care paralizează voinţa şi aspiraţia spre etic. Autoritate supremă a locurilor, este un caracter plin de contradicţii, fiind dârz şi hotărât, dar, în acelaşi timp, sadic şi ameninţător sau cu izbucniri de autentică duioşie. Caracterizat direct de către celelalte instanţe narative (Ana: „ [...] e om rău şi primejdios; asta se vede în ochii lui, din rânjetul lui şi mai ales din căutătura ce are, când îşi roade mustaţa cu dinţii. E om pătimaş, Ghiţă, şi nu e bine să te dai prea aproape de el.") sau indirect (prin fapte, limbaj, gesturi, atitudini, mediu, vestimentaţie etc.), el apare înzestrat cu certe calităţi, precum: inteligenţa nativă, luciditate, temeritate, capacitate de a intui psihologia şi caracterul oamenilor, capacitate de disimulare, abilitate, dar aceste calităţi sunt puse în slujba răului. Când apare la han, intră pe uşa din dos, sugerând astfel că el este adevăratul stăpân al locurilor: „Aci, la Moara cu noroc, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaş şi afară de stăpânire mai era şi dânsul care stăpânea drumurile şi în zadar te înţelegi cu arendaşul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poţi sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci şi om al lui Lică.” Chiar de la prima discuţie, Lică îi pune în vedere lui Ghiţă că trebuie să colaboreze cu el („Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc.”), dezvăluindu-şi brutalitatea şi cinismul: „Eu sunt Lică, sămădăul… tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de ţară şi nimeni nu mă opreşte în cale, că mă duc în oraş şi stau de vorbă cu domni". Bun psiholog, Lică intuieşte slăbiciunea cârciumarului: „Te ştiu om, care ţine la bani.” Pentru a paraliza orice intenţie de nesupunere, Lică ia toţi banii cârciumarului sub formă de împrumut. Faptele lui Lică dezvăluie latura întunecată a naturii umane: setea devoratoare de putere, înşelăciunea, furtul crima. El se conduce după un cod propriu în afara legilor morale şi legilor statului. În raporturile cu Ghiţă îşi calculează cu abilitate fiecare mişcare, lovind în demnitatea omului, în mândria bărbatului, în autoritatea sa de soţ şi părinte, de stăpân al hanului, în imaginea sa de om cinstit. Când poziţia sa în lumea pe care o stăpâneşte prin voinţă, cruzime şi inflexibilitate este ameninţată, sămădăul găseşte în el puterea de a se sinucide.

Personajul feminin prins în ţesătura conflictului, ***Ana***, soţia lui Ghiţă, nu se înscrie printre eroinele voluntare din proza lui Slavici - Mara sau Persida -, care luptă şi izbândesc. Spre deosebire de ele, Ana este o victimă a incapacităţii de a-şi apăra valorile morale şi familia, dar şi eroină tragică, victimă a unei fatalităţi

obscure. În prezentarea evoluției Anei, Slavici se dovedește un fin cunoscător al psihologiei feminine. Ipostaza inițială se cristalizează din însumarea unei duble perspective narative: cea a mamei eroinei, care o vede „prea așezată, oarecum prea blândă la fire”, și cea a soțului, care o privește cu ochi de îndrăgostit: „și inima îi râde când Ana cea înțeleaptă și așezată deodată își pierde cumpătul și se aruncă răsfățată asupra lui, căci Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă.” Cele patru serii de epitete duble, reliefate prin simetria construcției sintactice, operează un transfer din plan moral în schiță de portret fizic. Simbolic, atributele fizice nu individualizează, ci accentuează frumusețea inocentă, dar și fragilă a eroinei. Ordinea în care se succed adjectivele cu rol de caracterizare (caracterizare directă, făcută de către alte personaje) este sugestivă, ca și prezența locuțiunii „își pierde cumpătul”. Se anticipează astfel tragica alunecare dinspre ființa echilibrată, rațională și morală înspre trăirea irațională și fascinația patimii vinovate. „Înțeleapta” Ana vede în Lică un „om rău și primejdios” și îl avertizează pe Ghiță. „Ana cea înțeleaptă și așezată” se vrea soție adevărată, părtașă la bine și la rău soțului ei și suferă când Ghiță, tot mai însingurat și zbuciumat, se înstrăinează. Ea încearcă cu disperare să salveze echilibrul familial, apoi asistă, neputincioasă, la continua erodare a armoniei și iubirii din căsnicia lor. Când Ghiță o împinge în brațele sămădăului – formă supremă a umilinței –, Ana se simte trădată și începe să-și disprețuiască soțul, intrând treptat sub fascinația lui Lică. „Copilul uimit” care mai sălășluiește în ea (Ana este la vârsta la care cântecul și jocul sunt încă bucurii ale vieții, generând emoții, simțăminte și vibrații pure) este impresionat de caracterul puternic și de voința sămădăului. Când iubirea pentru Ghiță se năruie puțin câte puțin, Ana devine conștientă de primejdia pierderii inocenței, de tentația căderii în vârtejul patimii devastatoare: „Tu mă omori, Ghiță, mă seci de viață, mă chinuiești, mă lași să mă omor eu din mine.” Ultimele ei zvâcniri, când este ucisă de Ghiță, exprimă o copleșitoare sete de viață și, în același timp, setea de răzbunare.

Ca și alte eroine ale lui Slavici (Mara, Persida, Simina etc.), Ana ilustrează definitiva ieșire a personajului feminin românesc de sub semnul schematismului și al prezenței decorative. Alt element de noutate pentru proza din vremea lui Slavici o reprezintă crearea unor personaje prin care să fie demonstrată puterea de modelare a întâmplărilor vieții, a circumstanțelor, a mediului care exercită puternice influențe asupra predispozițiilor psihice înnăscute. Definitorie pentru arta realizării personajelor lui Slavici este și deschiderea spre psihologic prin care se demonstrează că sufletul omului de rând este un univers complex, demn de interes. Scriitor obiectiv, Slavici urmărește gradat instalarea crizei sufletești și evoluția ei de la primele semne până în fața deznodământului implacabil. Personajele lui Slavici nu sunt schematice, simple, primitive, ci sunt indivizi înzestrați cu o bogată viață interioară, capabili de trăiri profunde de ordin moral sau afectiv. Ei au complexitate psihologică, au acel „amestec de bine și rău, ce se află la oamenii adevărați”, după cum observa G. Călinescu. Iluzia vieții adevărate este susținută și de **limbajul** personajelor. Dialogurile au o mare putere de caracterizare psihică. Ele conferă viziune scenică și definesc lumea oamenilor simpli, a căror vorbire este

marcată de oralitate, de spontaneitatea comunicării familiare. Remarcabile sunt şi expresiile, zicătorile şi , care au funcţia de a surprinde plastic stări sufleteşti dilematice ori situaţii arhetipale. Vorbirea eroilor capătă astfel valenţe aforistice, exprimând adevăruri general-umane. Limbajul naratorului, în acelaşi registru stilistic cu acela al personajelor, sporeşte impresia de viaţă adevărată, de experienţă umană verosimilă.

Între marii clasici ai literaturii române, Slavici rămâne creatorul nuvelei realist-psihologice, iar *Moara cu noroc* este dovada cea mai strălucită.

4. Romanul

DEFINIŢIE şi CARACTERISTICI ale SPECIEI

- ➢ construcţie epică în proză de mari dimensiuni, cu acţiune complexă, cu intrigă complicată;
- ■ subiectul însumează două sau mai multe fire epice, dezvoltând fiecare un conflict;
- ■ personaje numeroase, complexe, bine individualizate;
- ■ o structură narativă complexă, asociind mai multe planuri (epice, analitic, monografic /simbolic / alegoric / mitic / metafizic / comportamentist / antiromanul;
- ■ reflectă existenţa în toată complexitatea ei, creând imaginea unei lumi ce fiinţează pe niveluri **multiple:** social, economic, politic, cultural, al spiritualităţii religioase, al mentalităţilor, al conştiinţei, al psihologiei individuale.

2. Clasificarea romanelor:

- ■ după amploarea epică: roman-fluviu, roman-ciclu, roman-epopeic, roman-frescă;
- ■ după criteriul tematic: roman de dragoste /"curtenesc", "sentimental", roman de problematică socială, roman de moravuri, roman istoric, roman de război, roman de aventuri / *cavaleresc, picaresc,* roman poliţist / de spionaj, roman S.F., roman al formării / iniţiatic, "bildungsroman", roman psihologic, roman filozofic, roman mitic etc.;
- ■ după formula compoziţională: roman-epistolar (convenţia manuscrisului găsit/ primit), roman-jurnal, romanonfesiune, „roman în roman", roman-cronică, roman-eseu, roman-document;
- ■ după caracteristicile discursului: roman obiectiv, roman subiectiv, „roman indirect";
- ■ după structurile narative: roman tradiţional, roman modern, roman postmodern;
- ■ după dominanta estetică:medieval, romantic, baroc, realist, naturalist, modernist, postmodernist.

Romanul obiectiv	Romanul subiectiv
■ Raportul dintre **realitate** şi **ficţiunea artistică** se întemeiază pe actul oglindirii, pe un model de tip *mimesis.* „Romanul e o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul din băltoacele dumneavoastră. Vreţi să acuzaţi de imoralitate omul care poartă oglinda?“ (Stendhal); ■ orientat spre o lume **obiectivă**, văzută în determinările ei social-istorice; transfigurată artistic şi esenţializată, această lume devine purtătoare de sens; ■ atenţia lectorului „e dirijată spre obiect, spre lumea povestită.” (Al. George)	- Raportul **realitate–ficţiune artistică** este esenţial mediat, asumat şi „deformat” subiectiv: lumea, colectivitatea se oglindesc în conştiinţa subiectivă a eroului; realitatea este “de-construită” printr-o tehnică a decupajului (operat frecvent de memoria selectivă) şi „re-construită” după un model personalizat; - orientat spre **universul interior**, spre **eul subiectiv**, spre orizontul conştiinţei, considerat unica realitate verificabilă, autentică; – atenţia lectorului este orientată spre subiect, spre eul narator, spre *actul povestirii.*
■ Se configurează în paradigma prozei realiste, ca discurs al unui narator detaşat obiectiv, anonim, supraindividual, în formula naraţiunii heterodiegetice; ■ **Naraţiunea** se desfăşoară obiectiv, de la relatarea omniscientă la perspectiva externă (specifică romanu-lui comportamentist); **structură narativă** perfect echilibrată, cu planuri clar delimitate, predominant narative; ■ principii compoziţionale: cronologie, simetrie epică; tehnici narative: înlănţuirea, uneori cu inserţia unor episoade retrospective; ■ **incipit** clasic (descriptiv, enunţiativ) care generează „efectul de real”, autentificând ficţiunea; **final** închis; ■ L. Rebreanu: „M-am sfiit întotdeauna să scriu la persoana I”.	- Optează pentru modelul prozei de analiză psihologică şi pentru discursul personalizat al unui narator autodiegetic (naraţiune homodiegetică, perspectivă subiectivă). **- Naraţiunea** se construieşte pe o nouă formulă epică: neavând propriu-zis un subiect, ea este structurată pe o pasiune/o idee dezvoltată din perspectivă narativă internă; **structură narativă** complexă, cu planuri supraetajate; - principii compoziţionale: memoria afectivă, cronologie inversă tehnici narative: inserţii, alternanţe, play-back, simetrii răsturnate, a contrapunctului, a colajului, a decupajului etc.; **- incipit** modern care supramarchează / suprimă pragul dintre real şi ficţiune; **final deschis**, indeterminat; - Camil Petrescu: “Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”.
■ **Scriptural**, apelează la un discurs de notaţie succintă, lipsită de comentariile autorului; registru stilistic unic, elaborat, “calofil”.	**- Scriitura** de amprentă subiectivă,în registre stilistice variate (scindare în „voci"); inserţii de „documente” (*gradul zero al scriiturii*).
■ **Romanul doric:** „…înfăţişează o vârstă a iluziilor şi a inocenţei genului. Lumea […] este omogenă, coerentă şi plină de sens. Miturile luptei, vigorii şi cuceririi. Valoare dominantă: economicul. Narator supraindividual. Magia artei, iluzionism,	**- Romanul ionic** „Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne şi oase, cu biografie şi psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea

creație. […] Formă închisă. Tirania semnificației. Construcția: modelul lumii răsturnat. […] Preponderența moralului asupra psihologicului: subiectul se pierde în obiect. Eroul ca obiect. Caracteriologie, tipicitate. Epic, logic, continuitate. Frescă, cronică, istorie". (Nicolae Manolescu, "*Arca lui Noe*")	impersonală, dar care îşi însuşeşte până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist)." "Valorile dominante sunt de ordin personal. Subiectivitate şi fragmentarism Autenticitate, interioritate, intimitate. […] Eroul ca subiect. Narator-personaj. Intermediarul."Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Auto-scopie. Formă deschisă […]" (Nicolae Manolescu, "Arca lui Noe")
Romanul tradiţional	**Romanul modern**
■ Romane de observație socială, preponderent rurale; **temele** sunt generate de existența social-istorică: - tema existenței comunității țărăneşti / pastorale: - tema pământului, a moştenirii, tema parvenirii: ■ temele au frecvent o dominantă morală.	- Romane de analiză psihologică, mai ales citadine; **temele** sunt generate de experiențe individuale: - tema condiției intelectualului, a inadaptării omului superior la o lume mediocră, de parveniți; tema cunoaşterii, a iubirii, a războiului, a morții, a bolii etc.
■ Orientat spre o lume **obiectivă**, surprinsă în existența ei social-istorică; transfigurată artistic, această lume devine "omogenă, coerentă şi plină de sens"; ■ eroul este orientat înspre lume, văzut în relațiile sale cu ceilalți, cu comunitatea: erou → lume	- Orientat spre universul interior, spre orizontul conştiinței, spre **eul subiectiv**, considerat unica realitate verificabilă, autentică, reală; - lumea, colectivitatea se oglindesc în conştiința subiectivă a eroului: lumea → erou;
■ **Narațiune** heterodiegetică (la persoana a III-a): ■ narator omniscient, în general, obiectiv; ■ o perspectivă unilaterală: cea a naratorului; ■ o viziune / perspectivă narativă omniscientă (focalizare zero).	**- Narațiune** homodiegetică (p.I) // heterodiegetică (III): - personaj(e)-narator / reflector // narator uniscient; - perspectivă unilaterală: a personajului-narator; sau: pluriperspectivism (p1+p2+p3) // narator+personaje; - viziune narativă internă // externă+internă.
■ O **construcție** epică închisă, uneori monumentală, simetrică, echilibrată perfect, circulară; ■ <u>principii compoziționale</u>: cronologie, simetrie epică; <u>tehnici narative</u>: înlănțuirea, uneori cu inserția unor episoade retrospective; ■ **incipit** clasic (descriptiv, enunțiativ, rezumativ) care instalează un centru tematic de control / de orientare ■ se autentifică ficțiunea, generând „efectul de real"; ■ **final închis.**	- O **construcție** dezechilibrată, aparent haotică, cu discontinuități, suprapuneri, paralelisme, inserții; circulară / în spirală / sinusoidală etc.; - <u>principii compoziționale</u>: memoria afectivă, cronologie inversă; <u>tehnici narative</u>: inserții, alternanțe, play-back simetrii răsturnate, a contrapunctului, a colajului etc. **- incipit** modern („ex abrupto", de tipul „decupajului"; sau al prefeței pragmatice" ori al „punerii în abis");

	- supramarchează/suprimă pragul dintre real şi ficțiune; - **final deschis**, indeterminat, cu deschidere în formă de con.
■ **Structura narativă** este perfect echilibrată, cu planuri clar delimitate, predominant epice.	- **Structura narativă** complexă, cu planuri supraetajate cu predominanța planului interior, analitic.
■ **Acțiune** lineară, bine marcată, în care episoadele se înlănțuie logic şi cronologic; ■ **subiect** construit cu rigoare, însumând, de obicei, momentele clasice ale subiectului. ■ **conflict**/e exterioare puternic reliefate (economic, social, politic, moral, erotic etc.), dublate uneori de conflict interior (moral, psihologic), conduse riguros spre rezolvare.	- **Fabulația** se bazează pe un desen epic primordial; discontinuitate epică, pauze descriptive, inserții; - **subiect** nelinear, alcătuit frecvent ca sumă de experiențe trăite de eul narator, ca „dosare de existență"; - **conflict**/e interioare de problematică filosofică (poate avea la baza opoziția dintre individ şi existență, dintre individ şi sistem) sau psihologică (drame de idei, drame existențiale, crize de conştiință, de identitate, de valori).
■ **Personaje** de mare coerență, tipologice (tipologie socială sau general-umană), statice; în construirea lor se accentuează ceea ce este tipic, definitoriu; ■ surprinşi unilateral, din perspectiva naratorului; ■ evoluție epică previzibilă; ■ construite pe o dominantă morală "caractere".	- **Personaje** relativizate, dilematice, inconsecvente, indeterminate, atipice; ipostaze existențiale (spaima de moarte, alienarea, eşecul existențial, solitudinea, absurdul); - nu este o structură unitară, un "caracter dat", ci un om superior, aflat în căutarea sinelui; - dispariția evoluției lineare a eroului.
■ **Spațiu şi timp:** determinate, reale, obiective.	- **Cronotop simbolic** (labirintic/durată interioară,subiectivă multiplicare a planurilor temporale şi spațiale).
■ Discurs obiectiv / subiectiv heterodiegetic; ■ stil elaborat, "calofil".	- Discurs subiectiv: alegorizare, simbolizare, mitizare / demitizare, parodiere, scindare în "voci" ; anticalofil.

Baltagul de Mihail Sadoveanu

BALTAGUL – publicat în **1930** (scris în 17 zile)
- aparţine celei de-a doua etape din creaţia lui S., a maturităţii artistice
- sinteză a prozei sadoveniene → desăvârşirea **romanului realist şi simbolic** (formula **realismului liric**); este un **roman complex**:

→**roman realist şi antropologic**, reconstituind, monografic, viaţa muntenească (în tiparele tradiţiei) în Moldova începutului de veac XX

→**roman** cu caracter **mitic** (amintind de mitul lui Osiris) şi **baladesc**, roman al transhumanţei, zugrăvind o civilizaţie pastorală arhaică ce conservă gândirea magică;

→**roman de observaţie socială şi morală**

→**roman de dragoste**, vorbind lumii despre devotament şi iertare, despre credinţa în iubire;

→**roman filozofic**, relevând o modalitate de situare în existenţă potrivit unor "rânduieli" ancestrale, unui cod statornicit prin datini;

→**roman iniţiatic**, al riturilor de trecere oficiate de Vitoria care repune în contact două lumi antagonizate vremelnic prin dispariţia lui Lipan şi al iniţierii lui Gheorghiţă, care, simbolic, ia în final locul tatălui;

→**roman cu intrigă poliţistă**

→**anti-baladă, anti-"Mioriţă"** (demitizare a "*Mioriţei*")**? replică cultă?**

- ***Structura*** – trei planuri:

→ **plan real al existenţei individuale şi familiale:**
este un plan epic, urmărind călătoria explorativă a Vitoriei dinamizat de un conflict exte-rior de natură economică ce a dus la moartea lui Nechifor;

→**plan real-social al existenţei comunităţii oierilor:**
⇨ este un plan monografic, sur-prinzând existenţa unei lumi arhaice care se confruntă cu noi forme de viaţă socială;
⇨dinamizat de un conflict de natură morală generat de în-călcarea gravă a normelor etice ale colectivităţii;

→**plan mitic şi simbolic:**
⇨ integrează cosmologic exis-tenţa pastorală (legenda iniţială);
⇨ tensionat de existenţa unui conflict ontologic generat de ruperea echilibrului cosmic prin moartea violentă a unui om al cărui suflet nu-şi află odihna până când nu este încredinţat pământului prin ritualul funebru.

- ***surse de inspiraţie:*** balade populare româneşti - "*Mioriţa*" (moto-ul) "*Dolca*" (motivul câinelui credincios), "*Şalga*" (motivul femeii justiţiare) mitul egiptean al lui Osiris (Osiris, Isis, Horus, câinele Anubis);
- ***Titlul*** pune întregul univers al cărţii sub simbolul dualităţii; baltag= topor "cu ascuţişul curb", cu două tăişuri; e, în acelaşi timp, şi unealtă şi armă, figurând simbolic viaţa şi moartea. Drumul Vitoriei este drum de viaţă şi drum de moarte, desfăşurându-se nu numai într-un spaţiu geografic real, ci şi într-un spaţiu lăuntric, un labirint interior în care se hotărăşte totul. *"În sensul basmului arhaic baltagul poate fi considerat unealta magică şi simbolică însuşită de răufăcători şi recucerită de erou"* (Z. Sîngeorzan, "*M. Sadoveanu. Teme fundamentale*").
- ***Tema* vieţii** şi a **morţii** şi cea **a căutării adevărului** se întemeiază epic pe **motivul** ordonator al **călătoriei explorative şi iniţiatice,** având ca scop cunoaşterea, iniţierea, restabilirea pierdutului echilibru cosmic şi a justiţiei.
- ***Compoziţional***, cele **16 capitole** pot fi grupate în trei părţi:

⇨ I–VI: **aşteptarea** plină de nelinişte şi presimţiri; **hotărârea** de a porni pe urmele lui Nechifor; **pregătirile** (spiritual-purificatoare şi practic-gospodăreşti) pentru marea călătorie “*în ţara cealaltă de vale”;*

⇨VII–XIII: **călătoria** ce reface invers traseul transhumanţei străbătut în toamnă de Lipan, traseu labirintic, pe care Vitoria şi Gheorghiţă îl parcurg “*căutând, umblând cotit*” pentru a descoperi adevărul (Bicaz, Călugăreni, Fărcaşa, Borca, Cruci, Vatra Dornei, Broşteni, Borca, Sabasa, Suha); **descoperirea osemintelor** lui Lipan;

⇨XIV–XVI: **înfăptuirea actului justiţiar** (privegherea mortului, înmormântarea, praznicul, dovedirea vinovăţiei pedepsirea lui Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, restabilirea ordinii cosmice, proiecţia în viitor;

➢ ***Acţiunea*** este lineară, urmărind reconstituirea faptelor ce au dus la moartea lui Lipan. Eroina reface mişcarea riguroasă a turmelor şi descoperă punctul în care ea a fost întreruptă. Aduce în lumină adevărul, sancţionează vinovaţii şi reface astfel ordinea sacră a lumii. *”Deznodământul dezvăluie reacţiile etice fundamentale ale sufletului ţărănesc patriarhal; restabilirea justiţiei are solemnitatea tragică a unui ritual.”* (Ov. Crohmălniceanu)

În literatura română, „aventura” romanului, cea mai complexă structură narativă în proză, a început târziu, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. În perioada interbelică, însă, romanul românesc s-a sincronizat spectaculos cu proza modernă europeană. Alături de romanul modern (numit „roman de analiză” de către G. Ibrăileanu şi „ionic” de N. Manolescu), „romanul tradițional [...] îşi atinge apogeul abia în deceniul al treilea al sec. XX” (N. Manolescu). Un asemenea roman „de creație” care „preferă psihologiei, fapta iar analizei, epicul” este romanul Baltagul, publicat de Mihail Sadoveanu în 1930.

Cea mai cunoscută creație sadoveniană, inspirată din mitul existențial românesc (motoul din *Miorița*), ori din mitul egiptean al lui Isis şi Osiris (Al. Paleologu), ilustrează perfect **formula tradițională a romanului realist de observație socială şi de problematică morală.** Reconstituind monografic viața muntenească din Moldova începutului de veac XX, romanul *Baltagul* este sinteză a prozei sadoveniene, ducând la desăvârşire formula „realismului liric”. Sadoveanu scrie, în numai 17 zile, un roman complex, cu caracter mitic, simbolic şi baladesc, roman al transhumanței, în care zugrăveşte o civilizație pastorală arhaică, roman filozofic, relevând o concepție despre lume şi om bazată pe credințe şi „rânduieli” ancestrale, roman inițiatic, al riturilor de trecere oficiate de Vitoria (care re-pune în contact două lumi antagonizate vremelnic prin dispariția lui Lipan) şi al inițierii lui Gheorghiță, roman de dragoste, roman al familiei şi chiar roman cu intrigă polițistă.

Tema vieții şi a **morții** şi cea **a căutării adevărului** se întemeiază epic pe **motivul** ordonator al **călătoriei explorative** şi **inițiatice** (ca în eposul popular), având ca scop cunoaşterea, inițierea, restabilirea justiției şi a pierdutului echilibru cosmic. **Titlul** pune întregul univers al cărții sub simbolul dualității; baltagul (topor „cu ascuțişul curb”, cu două tăişuri) e, în acelaşi timp, şi unealtă, şi armă, figurând simbolic viața şi moartea. Călătoria Vitoriei este de viață şi drum de moarte, desfăşurându-se nu numai într-un spațiu geografic real, ci şi într-un spațiu lăuntric,

un labirint interior în care se hotărăşte totul. „În sensul basmului arhaic baltagul poate fi considerat unealta magică şi simbolică însuşită de răufăcători şi recucerită de erou” (Z. Sîngeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale).*

Un prim argument pentru încadrarea romanului *Baltagul* în paradigma tradiţională este **construcţia epică**, specifică romanului tradiţional: naraţiune heterodiegetică (la persoana a III-a), narator omniscient (în general, obiectiv), focalizare zero (perspectivă narativă omniscientă), compoziţie închisă. **Arhitectura compoziţională** este caracterizată prin echilibru perfect, prin „epic, logic, continuitate” (N. Manolescu). Principiile compoziţionale şi tehnicile narative sunt clasice: cronologie, tehnica înlănţuirii, cu inserţia unor episoade retrospective. Cele **16 capitole** pot fi grupate în trei părţi. Primele şase capitole surprind aşteptarea plină de nelinişte şi presimţiri, hotărârea Vitoriei de a porni pe urmele lui Nechifor şi pregătirile (spiritual-purificatoare şi practic-gospodăreşti) pentru marea călătorie „în ţara cealaltă de vale”. Partea a doua, cea mai amplă (cap. VII-XIII), se referă la călătoria care reface în sens invers traseul străbătut în toamnă de Lipan, traseu labirintic, pe care Vitoria şi Gheorghiţă îl parcurg, „căutând, umblând cotit” pentru a afla adevărul şi sfârşeşte cu descoperirea osemintelor lui Lipan. În ultima parte, care conţine punctul culminant şi deznodământul (cap. XIV-XVI), se dezvăluie adevărul despre moartea lui Nechifor şi se descrie înfăptuirea actului justiţiar.

Ca în toate romanele tradiţionale, **structura narativă** este perfect echilibrată, cu planuri clar delimitate, dinamizate de conflicte puternice. Viziunea artistică este structurată pe trei planuri. Prim-planul este cel al **existenţei individuale şi familiale**. Este un plan epic, urmărind călătoria explorativă a Vitoriei şi este dinamizat de un conflict exterior de interese care a dus la moartea lui Nechifor. **Planul existenţei comunităţii** de oieri e un plan monografic, surprinzând existenţa unei lumi arhaice, care se confruntă cu noi forme de viaţă socială. Focalizat asupra unui personaj colectiv, „locuitorii de sub brad”, acest plan dezvoltă un conflict de natură morală generat de încălcarea gravă a normelor etice ale comunităţii tradiţionale. Existenţa muntenilor este integrată cosmic, într-un **plan mitic şi simbolic**. Relaţia omului cu acest plan se realizează prin credinţă, şi gândire magică, prin mentalităţi şi superstiţii arhaice, prin vis şi semne. Dezechilibrul în planul metafizic este provocat de un conflict ontologic determinat de moartea violentă a unui om, al cărui suflet nu-şi află odihna până când nu este încredinţat pământului prin ritualul funebru. Deznodământul aduce rezolvarea tuturor acestor conflicte, iar lumea redevine „omogenă, coerentă şi plină de sens”.

Un alt argument care confirmă modelul romanului tradiţional este faptul că *Baltagul* îşi focalizează interesul asupra acţiunii, a “fabulei”, ilustrând afirmaţia lui Jean Ricardou: „**romanul clasic** este povestirea unei aventuri, în vreme ce **romanul modern** este aventura povestirii”. **Acţiunea** romanului sadovenian este lineară, cu episoade narative bine marcate, înlănţuite logic şi cronologic. **Subiectul** („istoria, fabula”) însumează întâmplări şi situaţii semnificative din existenţa eroilor, în succesiunea celor cinci momente. **Incipitul** de tip clasic rezumă o legendă cosmologică, având funcţii multiple. Ea integrează cosmic existenţa

muntenilor, schițează un portret al personajului colectiv – ciobanii cărora Dumnezeu le-a dat „o inimă uşoară” – şi introduce personajul absent al cărții: „Povestea asta o spunea uneori Nechifor Lipan la cumetrii şi nunți, la care era nelipsit”. În expozițiunea dezvoltată, se surprinde existența satului de munte, Măgura Tarcăului şi a familiei Lipan. Nechifor Lipan, capul familiei, plecase la târgul de la Dorna să vândă şi să cumpere oi. Întârzierea lui o nelinişteşte pe Vitoria, soția lui, care îşi cheamă fiul, pe Gheorghiță, de la stână. Semnele rele şi visul prevestitor îi sporesc femeii teama. Hotărârea Vitoriei de a pleca cu Gheorghiță în căutarea lui Nechifor constituie intriga. Desfăşurarea acțiunii narează pregătirile pentru drum, care încep cu o călătorie la Piatra, pentru a anunța autorităților dispariția lui Lipan, şi la mănăstirea Bistrița, unde Vitoria se închină icoanei Sfintei Ana, face danie şi se spovedeşte. Pregătirile practic-gospodăreşti sunt dublate de pregătiri spirituale (Vitoria se purifică prin post şi rugăciuni). Călătoria explorativă şi inițiatică pe urmele lui Nechifor începe sub „zodia primăverii” (10 martie) şi urmează un traseu labirintic: de la Bicaz la Călugăreni şi Fărcaşa, apoi la Borca şi Cruci, la Vatra Dornei şi Broşteni, la Borca, Sabasa şi Suha. Între ultimele două sate, Vitoria descoperă oseminte lui Lipan în râpa de sub Crucea Talienilor. În vreme ce Gheorghiță priveghează osemintele părintelui ucis, Vitoria anunță autoritățile şi pregăteşte înmormântarea şi praznicul. Punctul culminant e de un intens dramatism: în fața celor adunați la praznicul funerar, Vitoria reconstituie împrejurările morții lui Lipan, spre spaima crescândă a lui Calistrat Bogza şi a lui Ilie Cuțui, oierii care l-au însoțit pe Nechifor de la Dorna. Deznodământul fixează situația finală: pedepsirea vinovaților, care îşi mărturisesc vina (Calistrat Bogza moare, răpus de baltag şi de câinele lui Nechifor, iar Cuțui este arestat). „Deznodământul dezvăluie reacțiile etice fundamentale ale sufletului țărănesc patriarhal; restabilirea justiției are solemnitatea tragică a unui ritual.” (Ov. Crohmălniceanu)

Ca orice roman tradițional, şi *Baltagul* este orientat spre o lume **obiectivă**, surprinsă în existența ei social-istorică. Aşadar, acțiunea se desfăşoară în **spații** determinate, reale, obiective şi urmăreşte evoluția personajelor într-un **timp** real. **Eroii sadovenieni** sunt şi ei surprinşi într-un spațiu real – de la Măgura Tarcăului până în ținutul Dornelor – şi într-o durată reală, care acoperă aproximativ o jumătate de an (din toamnă până primăvara). Spațiul real şi timpul obiectiv sunt dublate de spațiul simbolic (spațiul-labirint, itinerariul simbolic al soarelui; spațiul interior al visului), de timpul mitic (impus prin legenda care deschide romanul), ca şi de durata interioară, timpul subiectiv al rememorării, al amintirilor Vitoriei. Celelalte elemente de structurare a discursului narativ sunt de asemenea configurate după canonul tradițional. Modul principal de expunere este **narațiunea**, în care sunt inserate şi secvențe descriptive (Măgura, Țara Dornelor, portrete fizice şi moral-psihologice), scene dialogate ori monologuri. Modalitățile narării sunt diverse, relatarea obiectivă din perspectiva naratorului omniscient alternând cu reprezentarea (dialogurile, monologurile interioare ale Vitoriei). Episoadele se succed, predominant, prin tehnica înlănțuirii (cronologic); tehnica alternanței contribuie la dublarea planului obiectiv, evenimențial, de un plan

interior, urmărind zbuciumul lăuntric al personajelor (amintirile, reflecțiile, incertitudinile, neliniştea, spaimele Vitoriei). Perspectiva narativă din care sunt dezvăluite trăirile interioare ale eroilor este cea omniscientă (focalizare zero). Vocea care relatează este a unui „**narator supraindividual**” (Nicolae Manolescu), **omniscient**, **demiurgic**. Specific prozei tradiționale este tipul naratorului reprezentabil, care exprimă implicit puncte de vedere, idei şi concepții ale scriitorului însuşi. Perspectiva asupra personajelor este şi ea marcată de opțiunile etice ale scriitorului, eroii clasici fiind surprinşi unilateral, din perspectiva naratorului, polarizați în funcție de dominanta etică (bine / rău). **Personajele** romanului *Baltagul* ilustrează această polarizare, ceea ce constituie un nou argument pentru apartenența la paradigma romanului tradițional, despre care Nicolae Manolescu afirmă că „[…] înfățişează o vârstă a iluziilor şi a inocenței genului. […] Preponderența moralului asupra psihologicului. Eroul ca obiect. Caracteriologie, tipicitate.” (*Arca lui Noe*). Personajele sadoveniene din acest roman sunt construite pe o trăsătură dominantă de caracter, ilustrând aşadar o tipologie general-umană („caractere”). Sunt personaje de mare coerență, în construirea lor fiind accentuat ceea ce este tipic, definitoriu. Vitoria Lipan şi soțul ei sunt reprezentativi pentru profilul moral şi modelul comportamental al personajului colectiv. Ca toți eroii tradiționali, ei sunt orientați spre lume, văzuți în relațiile cu ceilalți, cu comunitatea. Evoluția lor epică este previzibilă, bine motivată prin logica interioară a romanului. Protagonista romanului este ***Vitoria Lipan***, personaj reprezentativ pentru comunitatea „locuitorilor de sub brad”. Caracterul arhetipal al eroinei este subliniat prin **portretul fizic** esențializat, construit din perspectiva naratorului. Trăsăturile fizice ale femeii de aproape patruzeci de ani (ochii căprui cu gene lungi, părul castaniu) nu o individualizează. Lumina care izvorăşte însă dinlăuntru şi pune o „frumuseţe neobişnuită în privire” îi dezvăluie inteligența vie şi marea ei forță interioară. Prin detaliul semnificativ (privirea îi era „dusă departe”), naratorul surprinde neliniştea care o cutreieră şi anticipează zbuciumul sufletesc accentuat pe măsură ce vremea trece fără ca Nechifor să se întoarcă. Portretul fizic, care pune în evidență o frumusețe sobră, austeră, spiritualizată, alunecă astfel spre trăsătura de caracter.

Portretul moral se alcătuieşte prin însumarea mai multor ipostaze. Ca personaj reprezentativ pentru femeia de la munte, Vitoria este definită prin *firea energică, hotărâtă* şi dârză, prin hărnicia şi priceperea cu care conduce gospodăria ori face negoț, prin credința neabătută în Dumnezeu şi în valorile tradiției (codul moral, legile nescrise ale pământului, obiceiuri, practici magice sau ritualice, superstiții). În lumea în care „Dumnezeu a pus rânduială şi semn”, Vitoria apără cu străşnicie **rânduielile** vechi după care se conduce comunitatea arhaică a oierilor şi „citeşte” **semnele** naturii şi pe cele trimise ei din plan divin, spre a-i lumina calea spre adevăr. Înainte de marea călătorie pe urmele lui Lipan, ea merge la mănăstirea Bistrița, unde se închină la icoana Sfintei Ana şi face danie. Apoi se purifică spiritual şi fizic prin post şi rugăciuni, prin spovedire şi împărtăşanie. La aceste pregătiri se adaugă cele gospodăreşti, care demonstrează simț practic şi prevedere, abilitate şi fermitate**.** În ipostaza de soție, Vitoria este un model de iubire şi

devotament, de statornicie şi sensibilitate. Dragostea pentru Nechifor este atât de puternică, încât el este mereu prezent în gândul sau în visul Vitoriei („În singurătatea ei femeia cerca să pătrundă până la el. Nu putea să-i vadă chipul, dar îi auzise glasul”). Visul premonitoriu stârneşte o nelinişte care se amplifică până la teamă devastatoare, ascunsă în adâncul sufletului („[…] se simţea plină de gânduri, de patimă şi de durere”). Zbuciumul lăuntric al eroinei este surprins direct, de către naratorul omniscient sau (prin monolog interior) de către eroina însăşi („N-am să mai am hodină cum n-are părâul Tarcăului, pân' ce l-oi găsi pe Nichifor Lipan.”). Din iubire adevărată („Abia acum înţelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinereţe”) e gata să-şi sacrifice chiar viaţa: „Dac-a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra şi eu după dânsul”. Hotărâtă să descopere adevărul şi să împlinească datina creştinească pentru a da osemintelor odihna pământului, ea nu-şi îngăduie nicio clipă de slăbiciune. Singurul moment când durerea se exteriorizează este la vederea osemintelor din râpă, când strigătul izbucneşte mistuitor. Altă ipostază a Vitoriei este cea de mamă. Ea veghează cu străşnicie ca Minodora şi Gheorghiţă să crească în respect faţă de valorile morale şi legile nescrise ale pământului. Asprimea cu care sancţionează orice abatere a fetei sale de la obiceiurile şi practicile străvechi se iscă din sentimentul responsabilităţii materne. Faţă de Gheorghiţă, Vitoria dovedeşte grijă mamei care îşi ajută copilul să se maturizeze. Ea reprezintă un mentor şi un model în călătoria iniţiatică a fiului.

Ca femeie care se confruntă cu o lume necunoscută, Vitoria dă dovadă de calităţi surprinzătoare, precum: inteligenţa nativă bazată pe o logică riguroasă („[…] a fost întocmai cum a arătat femeia mortului” – Bogza), abilitatea de a intui psihologia celor din jur („Mama asta trebuie să fie fermecătoare; cunoaşte gândul omului”, cugetă Gheorghiţă – caracterizare directă făcută de alte personaje), harul de a vorbi („[…] iscusită la vorbă”), **capacitatea de a se adapta** împrejurărilor şi modului de a gândi a celui cu care vorbeşte.

Acţiunile şi comportamentul ei (caracterizare indirectă) relevă şi tenacitatea, diplomaţia, abilitatea, capacitatea de disimulare care contribuie la aflarea adevărului. Alte **modalităţi_indirecte** de construire a portretului eroinei sunt limbajul (graiul muntenilor se încarcă în vorbirea Vitoriei de tonalităţi diverse: simulat naiv sau ironic, aforistic ori aluziv, aspru sau mieros etc.), notarea gestului semnificativ, observarea relaţiilor cu celelalte personaje, numele. Sonoritatea arhaică a cuvântului moştenit din latină şi semantica lui care se referă la „cel victorios” e în perfect acord cu imaginea femeii justiţiare întâlnite şi în balade populare precum *Dolca*. Eroina sadoveniană poate fi însă şi o dezvoltare originală a motivului măicuţei bătrâne din *Mioriţa*. Oricare ar fi izvoarele din care s-a inspirat scriitorul, Vitoria Lipan rămâne un personaj de mare forţă artistică, cu valoare de model.

Eroul „absent” al romanului este ***Nechifor Lipan***, personaj reprezentativ pentru comunitatea „locuitorilor de sub brad”. El este oier priceput şi harnic, ajuns prin vrednicia lui stăpân de turme, cu stâne şi rost temeinic în munte, cu gospodărie îndestulată în Măgura Tarcăului. Portretul său se construieşte prin însumarea episoadelor retrospective şi a imaginilor fixate în amintirea celor care l-au

cunoscut. Această modalitate neobişnuită de configurare a personajului este un element de modernitate în romanul românesc interbelic. Rezultatul procedeului este surprinzător: Nechifor e un personaj de mare forță artistică şi cu certă valoare de arhetip.

Portretul fizic – construit din perspectiva celorlalte personaje – evidențiază robustețea, forța şi frumusețea bărbătească. Nechifor era un bărbat voinic şi puternic, lat în spate, cu mustață groasă şi plete negre ("[...] şi-a scuturat pletele [...]"). Trăsăturile fizice sunt completate de o descripție a vestimentației caracteristice stăpânilor de turme din ținutul Tarcăului. Moş Pricop de la Fărcaşa îşi aminteşte că Lipan purta „căciulă brumărie, cojoc în clinuri, de miel negru, scurt până la genunchi şi era încălțat cu botfori". Ținuta mândră a „vrednicului român" e în acord cu portretul moral, care se conturează treptat. El apare la începutul cărții în ipostaza de voce-narativă: legenda cosmologică pe care îi plăcea s-o povestească la petreceri dezvăluie un sentiment al comunicării cu cosmicul şi conştiința apartenenței la comunitatea oierilor. Portretul făcut personajului colectiv în secvența cu care se deschide romanul se aplică perfect şi lui Nechifor, ceea ce subliniază **caracterul său reprezentativ**. Harnic şi priceput în meşteşugul oieritului, el trăieşte mai mult la munte, rânduindu-şi stânele şi ciobanii. Toamna merge la târg să vândă şi să cumpere oi, bând aldămaş şi zăbovind la petreceri. El este darnic şi cu inima deschisă la chefurile cu lăutari, dar şi aprig la mânie. Faptele sale, felul în care a înfruntat lotrii sunt povestite cu admirație, eroul apărând într-o aură legendară („[...] pleca la drum asupra nopții, nepăsându-i de oamenii răi", „[...] se încumeta să se lupte chiar cu demonul de la Piatra Teiului "). Curajul, marea energie şi forță interioară îi întregesc portretul. Acesta se alcătuieşte prin **caracterizare directă,** făcută de către personajele în memoria cărora a rămas viu, prin amintirile Vitoriei, care îl alintă cu primul său nume (Gheorghe nume biblic amintind de cel care a răpus balaurul), şi **indirect,** prin relatarea unor întâmplări. Portretul care se cristalizează astfel are un puternic relief, amintind de eroii de baladă.

Deşi nu este personaj de prim-plan al romanului *Baltagul,* ci un personaj secundar, ***Gheorghiță*** este o prezență bine conturată. Fiul Vitoriei şi al lui Nechifor Lipan (al cărui nume „de taină" îl poartă), Gheorghiță este la vârsta adolescenței, a inițierii. **Portretul fizic** (construit din perspectiva naratorului) evidențiază caracteristicile vârstei („începea să-i înfiereze mustăcioara"), dar şi trăsături particulare, care îl individualizează. Flăcăul „mândru şi voinic" (caracterizare directă, făcută de către Vitoria) de şaptesprezece ani era „sprâncenat ş-avea ochii căprii", ca ai mamei lui. Descrierea vestimentației şi notarea gestului semnificativ (procedee indirecte de caracterizare) întregesc imaginea exterioară a flăcăului: sub „bondița înflorită" avea chimir nou şi obişnuia „să-şi cufunde palmele în chimir". Gestul pare a evidenția responsabilitatea sporită a băiatului, care, în absența tatălui, veghea rânduiala stânelor, ținea în catastif socoteala turmelor şi plata ciobanilor. În scrisoarea trimisă mamei (scrisoarea inserată în text are rol de autocaracterizare) el îi vorbeşte despre coborârea turmelor pentru iernat în bălțile Jijiei, dar şi despre dorul său de casă. **Trăsăturile morale** evidențiate indirect, prin stilul epistolar al

băiatului sunt: priceperea în meşteşugul oieritului, inteligenţa dublată de sensibilitate sufletească, credinţa în Dumnezeu şi respectul faţă de părinţi. Deşi trecut prin şcoală şi iniţiat din copilărie în viaţa muntelui şi a ciobanilor („Pusese stăpânire în munte pe multe lucruri bune… Părăul cu bulboanele au fost ale lui…Ştia să cheme în amurgit ieruncile şi căpriorii…"), Gheorghiţă este sfios şi nesigur, înţelegând că „acu a intrat în slujbă grea şi la năcaz". Pentru el, călătoria în „ţara de vale" are o funcţie iniţiatică, marcând trecerea de la adolescenţă la maturitate. "[...] pentru tine de-aci înainte începe a răsări soarele… De-acu trebuie să te arăţi bărbat. Eu nu am alt sprijin şi am nevoie de braţul tău" – îi spune Vitoria, pe care băiatul o ascultă supus, o respectă şi o admiră, uimit că îi înţelege gândurile. Relaţia dintre el şi mama sa (procedeu indirect de caracterizare) pune în evidenţă faptul că a crescut în spiritul tradiţiei şi în respectul faţă de părinţi. Noua iniţiere se petrece treptat. Când pregăteşte caii şi sania, înlăturând troianul „simţi în el o putere şi îndârjire şi nu se opri până ce nu-l birui ca pe o fiinţă." Pe drumul parcurs alături de mama lui, Gheorghiţă este un atent observator, descoperind adevăruri despre oameni şi despre lumea pe care o străbate. Monologurile sale interioare (mijloc indirect de caracterizare) dezvăluie **spiritul de observaţie** şi **natura reflexivă** a personajului.

Momentul cel mai semnificativ al maturizării sale – moment de emoţie, înfiorare şi teamă – îl reprezintă veghea osemintelor părintelui său. Băiatul îşi învinge frica şi, dintr-o dată, se simte cu adevărat bărbat, asemenea tatălui: „Sângele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări." Acum, Gheorghiţă este pregătit să mânuiască baltagul. În scena înfruntării directe cu ucigaşii părintelui său, el va lovi fără şovăială. Ipostaza finală este cea a unui **erou justiţiar**, plin de curaj şi bărbăţie. El se dovedeşte astfel urmaş demn al tatălui său, care devine şi el o ipostază particulară a ***personajului colectiv***, ciobanii de pe Tarcău. Descrierea comunităţii păstoreşti cuprinde toate aspectele unei civilizaţii statornicite în tiparul obiceiurilor şi al tradiţiilor străvechi. Imaginea satului Măgura, care se adună, rotund, în jurul bisericii, fixează un spaţiu existenţial definitoriu. În această „ţară de sus" a Moldovei, Dumnezeu „a pus rânduială şi semn", pe care oamenii le păzesc cu străşnicie.

Viaţa oierilor se organizează după ritmurile transhumanţei, după „calendarul cel vechi de la începutul lumii" şi după legile nescrise ale pământului păstrate din vremea „regelui nostru, Burebista". Cea mai mare parte a anului, bărbaţii „suie poteci oable şi coboară prăpăstii cu oile şi cu asinii". „Asupra noastră fulgeră şi trăsneşte şi bat puhoaiele. […] Iar aşezările nevestelor şi pruncilor ne sunt la locuri strâmte între stânci şi piatră" – spun ei, autocaracterizându-se prin „vocea" lui Lipan. Şi, pentru a compensa asprimea acestui trai – spune legenda –, Dumnezeu le-a dat „o inimă uşoară" şi „muieri frumoase şi iubeţe".

Acestor secvenţe de caracterizare directă de la începutul romanului li se adaugă un portret direct realizat din perspectiva naratorului (cap. X): „Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite; fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţiile şi datinile lor de la începutul

lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru. Şi mai cu samă, stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se dezmiardă şi luceşte – de cântec, de prietenie. „Realizat printr-un şir de comparaţii cu elemente din sfera naturii, acest portret sugerează comuniunea dintre omul de la munte şi natura aspră în mijlocul căreia trăieşte. Asocierea termenilor antitetici (*suferinţi* / *bucurii*, *ierni cumplite / arşiţi de* cuptor) reliefează complexitatea profilului moral, alăturând însuşiri şi slăbiciuni omeneşti. Ultima trăsătură de caracter (inima „ruptă din soare") este considerată definitorie pentru personajul colectiv. Alte însuşiri, precum inteligenţa nativă, tăria de caracter, forţa morală, dârzenia şi mândria, sunt reliefate indirect, prin personaje individuale arhetipale, prin situaţiile de viaţă şi faptele eroilor reprezentativi (Vitoria, Nechifor). Acestora li se adaugă descrierea portului, a mentalităţilor, a credinţelor şi datinilor. Astfel, Lipan purta „căciulă brumărie, cojoc în clinuri, de miel negru, scurt până la genunchi şi era încălţat cu botfori"*;* ţinuta mândră a „vrednicului român" este cea a stăpânilor de turme din ţinutul Tarcăului. Asemenea tuturor ciobanilor, Nechifor este oier priceput şi harnic, ajuns prin munca lui stăpân de turme, cu stâne şi rost temeinic în munte, cu gospodărie îndestulată în Măgura Tarcăului. „Citind" semnele naturii ori comunicând misterios cu sacrul, „locuitorii de sub brad" păstrează alături de credinţa creştină gândirea magică (vise premonitorii, superstiţii, practici magice străvechi). Datinile arhaice legate de marile evenimente din viaţa omului (botezul, nunta, înmormântarea) au şi ele funcţie de caracterizare, vorbind despre respectul faţă de tradiţie, faţă de valorile morale autentice. În antiteză cu oierii din ţinutul Tarcăului, ciobanii din comunităţi mai receptive la nou (Cuţui, Bogza) au înlocuit reperele morale cu valori materiale. De aceea, jaful şi crima se produc în „ţara de vale", nu în spaţiul muntelui. Muntenii găsesc însă forţa morală să depăşească tragediile imprevizibile ale vieţii şi să-şi continue existenţa, cum face Vitoria, „personajul cel mai caracteristic al lui Sadoveanu, dominat de înţelepciunea adâncă şi puţin sceptică a omului care confruntă orice situaţie de viaţă cu o enormă experienţă personală, istorică, ancestrală." (Al. George). Imaginea acestor personaje memorabile se construieşte treptat, într-un discurs heterodiegetic, într-un **stil** elaborat, „**calofil**" specific prozei tradiţionale.

Evoluând într-o lume „omogenă, coerentă şi plină de sens", personajele sadoveniene ilustrează „miturile luptei, vigorii şi cuceririi" (N. Manolescu), aşa cum întregul roman ilustrează formula tradiţională a prozei româneşti. Chiar dacă romanul tradiţional ca tipar şi formulă narativă a pierdut în competiţia cu romanul modern, *Baltagul* lui Sadoveanu impune un model etic şi estetic care, dincolo de „mode", rămâne neuitat în memoria cititorului şi după ce cartea s-a închis.

Liviu Rebreanu 1885 - 1944

Nuvele: 1912 – *Frământări*

1919 – *Răfuiala*
1921 – *Catastrofa, Norocul*
1927 – *Cuibul visurilor, Cântecul lebedei*
1932 – *Iţic Ştrul, dezertor*

Romane: **1920 – *Ion***
1922–*Pădurea spânzuraţilor*
1925 – *Adam şi Eva*
1927 – *Ciuleandra*
1929 – *Crăişorul*
1932 – *Răscoala*
1934 – *Jar*
1938 – *Gorila*
1940 – *Amândoi*
(în manuscris: *Păcală şi Tândală Minunile minunilor*]

Teatru: 1919 – *Cadrilul*
1923 – *Plicul*
1926 – *Apostolii*
discurs de recepţie (Academia Română)
1939 – *Laudă ţăranului român*

ION –1920 – *geneza:*
- confesiunea lui Ion Pop
- povestea tragică a Rodovicăi
- țăranul ce sărută pământul

„Aproape toată desfăşurarea din primul capitol e, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea. Dar cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a celor ce se petrec acolo, note subiective şi totuşi…"

Principii estetice rebreniene: *Cred, Caiete, Mărturisiri, Jurnal*

- aspiraţia spre un realism al "esenţelor generale":

„Arta înseamnă creație de oameni adevărați și de viață reală"

„Creația literară nu poate fi decât sinteză", „formă de cunoaştere"

„Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei.Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine ştie câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a-i motiva anume gesturi sau fapte."

➢ **preocuparea de a scrie "o epopee a vieţii româneşti":** „Problema pământului este însăşi problema vieţii româneşti."

● **armonizarea dimensiunii realiste:**
⇨ observaţie socială/descriptivismul social ⇨ conflict exterior;
⇨ perspectiva obiectivă ⇨ narator omniscient obiectiv;
⇨ tipologia tradiţională, caracteriologie ⇨ prototipuri;
⇨ anticalofilie ⇨ „grad zero al scriiturii";

● **cu cea modernă** (în *Pădurea spânzuraților*)
⇨ epic subordonat analizei stărilor de conştiinţă - conflict interior;
⇨multiplicarea instanţelor narative: perspectiva obiectivă (a naratorului) + subiectivă (a personajului);
⇨ problematica intelectualului, erou dilematic,chinuit de incertitudini;
⇨ introspecţie şi retrospecţie (rememorare din perspectiva eroului);
⇨ structură polifonică: personaje de plan secund (Varga, Gross, Cervenco) echivalează cu „voci" interioare ale protagonistului;

– **principii de construcţie** a romanului: unitate organică („viziune a întregului; a vedea viaţa şi lumea în proporţiile eternităţii; corp sferoid") ;
– preocuparea pentru **autenticitate** *(„a crea viață adevărată") „pulsația vieții" convertită în „ritm epic".*

■ **Roman realist de observație socială** „primul nostru roman obiectiv" ⇨ „realismul dur"

■ **Tema** pasiunii originare a „posesiunii" manifestată ca *pasiune organică a țăranului român pentru pământ*, dar şi ca pasiune erotică, „instinct vital ce cârmuieşte drumurile omenirii ca şi foamea şi moartea":
- tema pământului *care este însăşi problema vieții româneşti* („pământul e, pentru țăran o ființă vie, față de care nutreşte un sentiment straniu de adorație şi teamă");
- tema iubirii (erosul văzut ca „hybris" care dă un tipar tragic existenței, prin asociere cu moartea);
- tema destinului: „Destinul are funcție de supra-personaj"(M. Muthu); Savista ⇨ mesager/actant;
- tema națională (existența satului din Transilvania aflată sub stăpânire austro-ungară).

■ **Compoziție** bazată pe legi clasice ⇨ construcție închisă, de *„corp sferoid"*:
- principiul cronologic: succesiune pe o axă a unui timp real, istoric;
- principiul simetriei: 2 părți alcătuite din: 6 / 7 cap. (din care ultimul are funcția unui epilog);
- principiul circularității: motivul drumului deschide şi încheie romanul; *Începutul, Sfârşitul.*

■ **Structură**: **– planul destinului individual** – al lui Ion / al lui Titu → principalul plan narativ, construit prin «supraetajarea» a două niveluri epice, în raport antitetic;
– planul destinului familiei – familia Herdelea; alte familii: a Glanetaşilor etc. ;
– planul destinului comunității – elemente de monografie a satului transilvănean.

■ **Titlul** situează în centrul romanului eroul eponim, conferindu-i statut de protagonist tânărului țăran cu prenume reprezentativ pentru comunitatea satului românesc:
– prima versiune: titlul *Zestrea* → tema căsătoriei şi tema pământului;

■ **Acțiunea** e construită din mai multe fire narative, generând paralelismul epic; se desfăşoară într-un spațiu real, determinat geografic (Valea Someşului) şi într-o durată reală, obiectivă (începutul sec. al XX-lea) ⇦ caracteristică a romanului obiectiv;

■ **Spațiul** paradigmatic, centrul lumii în care evoluează personajele este satul **Pripas** (model real: Prislopul), construit ca un cronotop arhetipal, ca un spațiu închis, cu un tipar de existență şi de gândire statornicit prin tradiții. Satul din apropierea Armadiei (= Năsăudul) este „pitit într-o scrântitură de coline", marcat de toponimice sugestive (*Râpele-Dracului, Cişmeaua-Mortului*, *Ulița Mare, Ulița din dos*) şi de simboluri care anticipează drama: crucea „*strâmbă*" pe care e răstignit un „*Hristos de tinichea ruginită*";

■ **Timpul** în care ființează această lume e o durată bivalentă:

- timp real, obiectiv: primul deceniu al veacului („Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare [...] roțile trăsurii uruie mereu, monoton, monoton ca însuşi mersul vremii."); acțiunea începe şi se sfârşeşte duminica, numai că amiaza de vară de la început e înlocuită de „adierea înserării de toamnă" (circa doi ani);
- la nivelul discursului această durată obiectivă, lineară, e marcată prin timpuri verbale ale anteriorității: imperfect, perfect simplu / compus, m.m.c.p. („Ion de-abia aşteptase zilele acestea. Ieşi singur ...într-o luni. Sui drept în Lunci... Sufletul îi era pătruns de fericire");

⇨ prezentul etern manifestat prin matricea existențială în care se defineşte existența satului românesc şi condiția omului;

- la nivelul discursului: prezentul etern şi prezentul narativ („Suferin-țele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă [...]. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început..." ;

■ **Subiectul** e organizat prin paralelism narativ (3 fire epice); principalul demers epic urmăreşte destinul lui **Ion**: „În centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima măreață a fatalității biologice." (N. Manolescu):

- **conflictele** care determină destinul protagonistului sunt mai ales exterioare ⇦ caracteristică a romanului obiectiv;

① psihologic: singurul conflict interior se rezolvă instinctiv din primul episod – *hora:* Ion o ia la joc pe Ana (*glasul pământului*) nu pe Florica (*glasul iubirii*); vocea rațiunii se impune şi conştient: „*Ce să fac? Trebuie s-o iau pe Ana! Trebuie*!" (cap. II, **intriga**);

② de interese / material: îl opune pe Ion lui Vasile Baciu; se rezolvă în favoarea lui Ion; în final, însă, pământurile revin bisericii;

③ <u>moral</u>: încălcarea normelor etice ale comunității va fi pedepsită (probozirea în biserică, închisoarea, moartea);

④ <u>erotic</u>: triunghiul conjugal ● Ion, Florica, George ⇨ dezvăluirile Savistei, pânda lui George (**punct culminant**), uciderea lui Ion, arestarea lui George (**deznodământul**).

- **al doilea fir epic** urmărește destinul tânărului intelectual: **Titu Herdelea** ⇨ <u>conflicte interioare:</u>

① <u>de idei</u> - manifestat ca o criză de identitate și o criză de valori:

Titu – poetul (valoare: creația) ⇨ îndrăgostitul (valoare: iubirea) ⇨ intelectualul militant pentru drepturi naționale (valoare absolută: libertatea neamului); <u>identitatea națională</u> este asumată prin hotărârea de a trece în România Mare și va deveni ziarist la București;

② <u>moral</u> generat de relația cu Roza Lang:

- În *<u>planul destinului familiei</u>*, focalizat asupra familiei învățătorului Zaharia Herdelea - al treilea fir epic:

① <u>un conflict exterior</u>, <u>etnic</u>, ce afectează familia: Herdelea intră în conflict cu autoritățile statului:

- <u>consecințe</u>: căsătoria Laurei cu Pintea, plecarea lui Titu la Lușca, în România, logodna Ghighi-Zăgreanu;
- compromis moral → rezolvat prin pensionare;
- conflict cu preotul Belciug→ rezolvat prin împăcare.

② <u>un conflict interior, moral,</u> generat de lașitatea care-l determină să voteze pentru candidatul maghiar, în speranța de a câștiga clemența judecătorului;

- umilința de a fi ajutat chiar de Grofșoru;

– *<u>planul</u>* monografic al *<u>destinului comunității</u>* din satul transilvănean aflat sub stăpânire străină: „Obiectul de studiu al lui “Ion” este viața socială a Ardealului care, deși închisă în celula unui sat e zugrăvită în întreaga stratificație” - E. Lovinescu.

- <u>existența socială</u>: comunitatea țărănească stratificată economic – *sărăntocii* și *bocotanii* – alături de intelectualii satului; modul de funcționare a unor instituții: școala, biserica, tribunalul, administrația;
- <u>existența națională</u> în Transilvania antebelică: rezistența spirituală a românilor, apărarea limbii, a credinței ortodoxe, arborarea însemnelor naționale, intonarea marșului *Deșteaptă-te române*, ASTRA;
- <u>existența culturală și spirituală</u>: model cultural și etnografic surprins în ipostaze cotidiene și festive.

■ <u>**Monografia**</u> satului transilvănean: descrierea <u>horei</u>:

(jocul Someșana), a slujbei religioase duminicale, a ritualurilor de <u>căsătorie</u> (*Nunta*–jocul miresei), de <u>botez</u> (botezul lui Petrișor), de <u>înmormântare</u>, ori surprinderea unor rituri arhaice ale fecundității (sărbători la strânsul recoltei), sfințirea locașului nou al bisericii etc.

● Ideea atemporalității satului este formulată în final „Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul”:

1. Glasul pământului *(Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Ruşinea, Nunta);*

2. Glasul iubirii *(Vasile, Copilul,Sărutarea, Ştreangul, Blestemul, George, Sfârşitul).*

„Un capitol trebuie să fie o grupare firească, rotundă, ca un act într-o piesă de teatru.[…] De aici a rezultat împărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind câte o scenă .. Toate acestea apoi au trebuit înnodate în anume fel, ca să se poată întoarce în cuprinsul acțiunilor principale, care şi ele, la sfârşit, trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfârşitul."- (L. Rebreanu, *Jurnal*)

■ **Arta construirii personajelor**
- este marcată de tehnici specifice **realismului obiectiv;**
- eroii sunt puternic determinați social, moral şi psihologic;
- tiparul caracteriologic în care sunt modelați este dual, generat de valorile tradiționale ale lumii țărăneşti, dar şi de circumstanțele unei realități social-istorice imediate;
- personaje construite pe principiul simetriei inverse: Ion / George, Ana / Florica, V. Baciu / Al. Glanetaşu, Ion / Titu

Ion Pop al Glanetaşului– personaj **realist, tipologic**, având ca model real un tânăr țăran din Prislop;

⇨ **reprezentativ** pentru comunitatea țărănească prin:
● încărcătura semantică a prenumelui („Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion"- G. Călinescu) – erou eponim;
● identitatea asumată încă din adolescență (părăseşte liceul după un trim, refuzând să fie altceva decât țăran);
● valoarea absolută: pământul („Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. … pământul i-a fost mai drag ca o mamă”);
● construit monumental, într-o **dimensiune tragică** („figură simbolică mai mare ca natura” – Eugen Lovinescu):
- sub aparența simplității este o **natură complexă** cu trăiri contradictorii: *Glasul pământului / Glasul iubirii;*
- structură interioară complicată: obscure complexe de inferioritate, sentimentul frustrării, resentimente față de tatăl care a risipit zestrea Zenobiei şi față de *bocotani*;
- trăind conflicte puternice: dilema psihologică şi morală; conflicte exterioare – *de interese, material, moral, erotic;*
- relație contradictorie cu pământul: un „stăpân falnic şi neîndurător", un uriaş în fața căruia omul e un vierme // duşmanul biruit care i se închină // iubită pătimaşă”;
● **personaj dinamic** surprins în procesul de alunecare în afara valorile morale declanşată cu forța instinctelor obscure, atavice erodând omenia din sufletul eroului („roman al unui destin individual”).

Procedee de caracterizare specifice realismului obiectiv:
● portret fizic, alunecând spre trăsătura de caracter, detaliul semnificativ;
● faptele şi modelul comportamental, cuvintele, limbajul şi gândurile, ca şi descrierea vestimentației, a mediului, a relațiilor cu ceilalți eroi ai cărții, cu pământul etc.;
- procedee realiste, întregite de procedee moderne precum introspecția, monologul interior, relativizarea perspectivelor asupra personajului (văzut şi definit de către mai multe instanțe narative: învățătorul, preotul, Ana şi Vasile Baciu, George, comunitatea

sătească – el este „fruntea flăcăilor din Pripas"; „Pe uliță umbla cu paşi mai mari şi cu genunchii îndoiți. Vorbea mai apăsat cu oamenii şi veşnic numai de pământ şi avere." etc.);

- un rol special în caracterizare îl are limbajul personajului, dublu marcat de impulsurile interioare de adâncime ale ființei (suspinul „– Cât pământ, Doamne!…" exprimă umilința înfricoşată în fața „uriaşului" şi „foamea" ancestrală de pământ, venită din străfundurile ființei) şi de circumstanțe social-istorice în care ființează lumea țărănească;
- analiza psihologică e practicată cu obiectivitatea scriitorului realist; sondarea conştiinței eroului, urmărind erodarea gravă a valorilor morale, se realizează prin:
  - ✓ dezvăluirea mediată a fluxului gândirii (*focalizarea zero* se textualizează prin „voci suprapuse" în stilul indirect liber: „Toată ființa lui ardea de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult…Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogați şi veşnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă…");
  - ✓ monolog interior (*introspecția* determină *focalizarea internă*, iar la nivelul discursului, utilizarea stilului direct);
  - ✓ dedublarea personajului (scindarea în „voci" interioare: „*glasul pământului*", „*glasul iubirii*");
  - ✓ notarea reacțiilor psihice şi fiziologice, a senzațiilor organice (scena *sărutării pământului*);
  - ✓ surprinderea relațiilor cu celelalte personaje conduce la organizarea unor triunghiuri de forță, care au ca punct de iradiere, figura lui Ion: Ion-Ana–Florica, Ion–Ana–George, Ion–Florica–George, Ion–Vasile Baciu–Alexandru Glanetaşu, Ion–Titu–George, Ion–Herdelea–Belciug;
  - ✓ antiteză implicând şi funcția de caracterizare: Ion, tânărul țăran, având certitudinea identității sale şi a unei valori absolute este „prins" în rețeaua unor conflicte exterioare / Titu, tânărul intelectual, captiv în hățişul dilemelor interioare, trăind o criză de identitate şi o criză de valori. ("Mândria flăcăului, istețimea şi stăruința lui de a împlini ceea ce îşi punea în gând, voința lui încăpățânată îi plăcea [lui Titu] tocmai pentru că toate acestea lui îi lipseau.[…] Numai o pasiune puternică, unică, nezdruncinată dă prețul adevărat vieții".)

- **Concluzie**: Ion este un personaj realist complex, construit la intersecția a două dimensiuni: una, reprezentativă şi simbolică, alta atipică, individualizându-l puternic; acest registru dual care îl defineşte a generat diferențe de percepție şi de interpretare:
  - **Eugen Lovinescu**: „Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi cu deosebire o voință imensă: nimic nu-i rezistă…"
  - **G. Călinescu**: „Lăcomia lui de zestre e centrul lumii şi el cere cu inocență sfaturi dovedind o ingratitudine calmă. Viclenia instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse i-a determinat acțiunile."

Romanul obiectiv. *Ion* de Liviu Rebreanu

Preocupat să scrie o „epopee a vieții româneşti”, L. Rebreanu a evocat străvechea civilizație agrară, chipul aspru al țăranului mistuit de ancestralul “glas al pământului” dintr-o perspectivă obiectivă, cea a **realismului „dur"**. Meritul său este cel de a îndepărta şabloanele viziunii idilic-sămănătoriste şi eticismul poporanist. Satul lui Rebreanu e un univers stabil, cu legități proprii, cu tradiții şi cu obiceiuri statornicite din veac, cu un tipar de gândire şi de expresie deosebit de pronunțat. Prin complexitatea problematicii, prin atitudinile existențiale fundamentale în care sunt surprinşi eroii, el aminteşte de satul evocat de Slavici. Universul romanesc creat de Rebreanu ființează însă în orizontul tragicului, având rezonanțe de epopee antică. Romanul *Ion* („roman-oglindă”, „roman doric” – N. Manolescu), publicat în **1920**, impune definitiv în proza românească interbelică viziunea realist-obiectivă modernă. „Prin creația lui Rebreanu romanul nostru descoperă formula realismului modern, dur, necruțător” (Ov. Crohmălniceanu).

Ion e monografia satului ardelean de dinaintea Primului Război Mondial, o dramă a pământului, dar şi a iubirii, e romanul unui destin tragic, al vieții şi al morții.

Geneza romanului, publicat în două volume în 1920, a fost un proces lent prin care experiențe întâmplătoare se încarcă de semnificații şi devin subiect artistic cu statut de exemplaritate. „Realitatea pentru mine – mărturisea scriitorul – a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei. Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine ştie câte personaje văzute sau observate de mine, plus altele, pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale sale.” Asemenea persoane reale au fost tânărul Ion Pop al Glanetaşului din satul Prislop ori Rodovica, fata înşelată care s-a sinucis în acelaşi sat de lângă Năsăud (devenită *eroină* a unei nuvele nepublicate, *Ruşinea*). Romanul îşi trage originea şi dintr-o scenă „văzută cu trei decenii înainte: e imaginea unui țăran care, îmbrăcat în haine de sărbătoare, crezându-se singur pe câmpul din marginea satului, s-a aplecat şi a sărutat pământul […] ca pe o ibovnică.” Aceste episoade reale s-au cristalizat într-o viziune artistică de mare forță în clipa în care scriitorul a înțeles că „problema pământului este însăşi problema vieții româneşti“ şi că eroul său trebuie „să înfățişeze şi să simbolizeze pasiunea organică a țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăieşte şi moare…” (*Mărturisiri*). Renunțând la o primă variantă – intitulată *Zestrea* – , Rebreanu creează o capodoperă: *Ion*, în care **tema** foamei ancestrale de pământ a țăranului român se dezvoltă într-o monografie a satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea, împletită cu tema vieții şi a morții, a iubirii şi a căsătoriei, cu tema națională şi cu cea a intelectualului.

Compoziția urmează legile arhitectonicii clasice, bazate pe principiul simetriei şi al circularității, pe cronologie în derularea unui timp tragic. Cele două părți (cu un număr relativ egal de capitole: 6 / 7) au titluri simbolice: *Glasul pământului, Glasul iubirii.* Metafora „glasului” este o dominantă în operele lui Rebreanu (o nuvelă din 1908 e intitulată *Glasul inimii*). Este o voce venind din adâncimi insondabile ale arhetipului, voce care modelează comportamentul şi opțiunile personajelor. Titlurile capitolelor sunt şi ele simbolic-rezumative: *Zvârcolirea, Iubirea, Nunta, Copilul,*

Sărutarea, Blestemul („Un capitol trebuie să fie o grupare firească, rotundă, ca un act într-o piesă de teatru.[…] De aici a rezultat împărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind câte o scenă…Toate acestea apoi au trebuit înnodate în anume fel, ca să se poată întoarce în cuprinsul acțiunilor principale, care şi ele, la sfârşit, trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfârşitul" – L. Rebreanu, *Jurnal*).

În chip simptomatic, primul capitol se numeşte *Începutul* (titlul inițial: *Veselie*), iar ultimul, *Sfârşitul*, sugerând ideea de incipit şi final, dar şi imaginea de „corp sferoid" a „unei lumi unde începutul se confundă cu sfârşitul". Între cele două capitole, se închide un destin tragic, cel al eroului care dă şi titlul romanului. Ciclul existențial închis este sugerat şi prin **metafora drumului** („drumul … se pierde în şoseaua cea mare şi fără început"), cu care începe şi se încheie romanul. Această metaforă este dublu semnificată: ca drum al vieții şi al morții şi ca simbol al intrării şi ieşirii în / din universul ficțiunii artistice: „Cititorul care s-a dus în satul Pripas […] se întoarce la sfârşit pe acelaşi drum înapoi, până ce iese din lumea ficțiunii şi reintră în lumea lui reală." (L. Rebreanu). Imaginea drumului care duce dinspre Armadia spre Pripas, panorama satului toropit în amiaza zilei de vară şi prim-planul celor două case (a familiei Herdelea şi a Glanetaşilor), apoi al cârciumii şi al locului unde tot satul e adunat la horă sunt văzute cinematografic. Descrierea (având şi funcție de caracterizare a personajelor), ca şi relatarea întâmplărilor, se realizează din perspectiva naratorului obiectiv omniscient: „Rebreanu este neîndoielnic un artist obiectiv. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator, atât şi nimic mai mult. Un observator omniscient desigur, dar lipsit de voce proprie." (N. Manolescu, *Arca lui Noe,* vol. I, *Doricul*). **Obiectivarea instanței narative** este un <u>element de modernitate</u> în romanul românesc interbelic, alături de **tehnici narative moderne**, precum cea <u>a contrapunctului</u> (capitole dispuse antinomic, alternarea celor două fire epice: destinul lui Ion / destinul lui Titu Herdelea; existența țărănimii / existența intelectualității satului) ori a <u>simetriilor narative inverse</u> (dilema matrimonială a lui Ion / dilema Laurei Herdelea; someşana jucată cu Ana la început / acelaşi joc cu Florica la nuntă; sinuciderea lui Avrum / sinuciderea Anei; moartea bătrânului Moarcăş / moartea lui Petrişor etc.) sau de prezența **registrelor stilistice diferite** (<u>stilul cenuşiu</u>, cu vocabularul frust al țăranului, în alternanță cu <u>stilul cărturăresc</u>, de rezonanță sentențios-retorică, lirică ori jurnalistică definind limbajul intelectualului).

Structura interioară a romanului ordonează eposul pe trei planuri care se cuprind unul în celălalt, după o tehnică a cercurilor concentrice. **Planul destinului individual** urmăreşte drama lui Ion, ca şi drumul descoperirii unei identități străbătut de Titu Herdelea. Acest plan concentrează structurile epice fundamentale ale romanului. **Planul destinului familial** are în centru familia învățătorului Herdelea. Dacă primul plan dezbate mai ales o problematică social-economică şi psihologică, acest al doilea plan are drept linii de forță problematica națională şi morală. Cel mai cuprinzător plan, care conferă valoare de frescă romanului este cel monografic – **planul destinului colectivității**. „Obiectul de studiu al lui «Ion» este viața socială a Ardealului care, deşi închisă în celula unui sat este zugrăvită în întreaga stratificație", afirma Eugen Lovinescu. Această stratificare e surprinsă chiar din scena antologică a

horei, care adună într-o imagine de ansamblu pe „sărăntocii" şi „bocotanii" din Pripas, alături de intelectualii satului. Lumea satului românesc din Transilvania începutului de veac XX este surprinsă într-o dublă perspectivă: cea a existenţei sociale şi naţionale în Ardealul înstrăinat (satul – spaţiu al unor mari energii modelatoare, existenţa comunităţii puternic determinate social şi economic; rezistenţa spirituală a românilor: apărarea limbii şi a dreptului de a vorbi româneşte în şcoală şi în biserică, efortul de a înălţa o biserică nouă în sat, aşadar de a păstra nealterată credinţa strămoşească, abordarea însemnelor naţionale, intonarea marşului *Deşteaptă-te române*) şi cea a existenţei atemporale a universului rustic surprins într-un tipar de cultură străveche, în ipostaze cotidiene şi festive.

Monografia satului transilvănean se cristalizează din imagini cu valoare etnografică, inserate firesc în ţesătura romanului: descrierea horei (jocul Someşana din ţinutul Năsăudului), a slujbei religioase duminicale, a ritualurilor legate de căsătorie („Nunta" – jocul miresei, jucat aici de prima druşcă, Florica), de botez (botezul lui Petrişor), de înmormântare, ori surprinderea unor rituri arhaice ale fecundităţii (sărbători prilejuite de strânsul recoltei), ceremonialul sfinţirii noului lăcaş al bisericii. Acestora li se adaugă imagini definitorii despre funcţionarea unor instituţii (şcoala, biserica, tribunalul, administraţia oficială) sau imagini din viaţa cotidiană privind existenţa ţăranilor şi a intelectualilor satului. Spaţiul paradigmatic al acestei lumi este satul **Pripas** (model real poate fi Prislopul, atât de familiar scriitorului), construit ca un cronotop arhetipal, funcţionând ca un spaţiu închis, cu un tipar de existenţă şi de gândire statornicit prin tradiţii arhaice. Imaginea satului de pe Valea Someşului se conturează printr-o tehnică cinematografică, dintr-o dublă perspectivă: a naratorului şi a protagonistului care contemplă întregul ţinut din marginea delniţelor pe care le coseşte. Numele simbolic al satului „pitit într-o scrântitură de dealuri" defineşte o condiţie ontologică, figurată şi prin simbolistica drumului (şoseaua dintre Jidoviţa şi Armadia – din care se desprinde drumul spre Pripas, Uliţa Mare – din care se desprinde Uliţa din dos): cea a fiinţei prin care se împlineşte un „dat", a omului „de pripas", legat vremelnic de un loc şi de un rost. În altă ordine a semnificaţiei, toponimicul poate sugera blestemul vieţii trăite în pripă, sfârşite brutal, la netimp (prin sinuciderea Anei, prin moartea copilului, prin crimă). Timpul în care fiinţează această lume străjuită de crucea „strâmbă" pe care e răstignit un „Hristos de tinichea ruginită" e o durată bivalentă. **Prezentul etern** este durata în care fiinţează satul ca matrice existenţială, în vreme ce **timpul fragmentar** defineşte condiţia omului: „Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câţiva oameni s-au stins, alţii le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieţii, vremea **vine** nepăsătoare, ştergând toate urmele. Suferinţele, patimile, năzuinţele, mari sau mici, **se pierd** într-o taină dureros de necuprinsă, [...] ... roţile trăsurii uruie mereu, monoton, monoton ca însuşi mersul vremii." Ideea de timp dual se cristalizează şi în opoziţiile: timp al muncii / timp al sărbătorii (acţiunea începe şi sfârşeşte în zi de duminică), durată subiectivă / durată obiectivă, istorică (început de veac XX). Sistemul de valori (morale, religioase, culturale) şi opţiunile existenţiale ale comunităţii rurale sunt reliefate prin personajele principale şi prin cele două fire epice care îi au drept protagonişti pe Ion şi pe Titu Herdelea.

Subiectul se alcătuieşte, aşadar, secvenţial, urmărind aceste două fire epice printr-o tehnică modernă a contrapunctului. Principalul demers epic îl are în centru pe **Ion** Pop al Glanetaşului. Conflictele care dinamizează planul destinului individual sunt de ordin psihologic, moral, social-economic. „În centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima măreaţă a fatalităţii biologice.” (N. Manolescu). Eroul e torturat de o dilemă psihologică şi morală, chemarea pământului nefiind singura din sufletul lui, unde se înfruntă forţa demonică a posesiunii pământului cu vocea angelică a iubirii, care se preschimbă în patimă devastatoare. Scena horei din bătătura văduvei lui Maxim Oprea evidenţiază această dilemă şi o primă opţiune a eroului: ezitând între Florica şi Ana, Ion o va chema la joc pe cea din urmă. Din confruntarea dramatică între cele două „glasuri” lăuntrice, pe care nu le poate urma decât succesiv, Ion va ieşi înfrânt, fiindcă setea de a stăpâni delniţele lui Vasile Baciu, declanşată cu forţa instinctelor obscure, atavice, pârjoleşte omenia din sufletul său.

Traseul existenţial al protagonistului este reliefat prin câteva scene-cheie care surprind devenirea eroului. Prima secvenţă în care apare Ion, cea a horei, este marcată de înfruntarea cu Vasile Baciu, care îl numeşte „sărăntoc” şi „tâlhar”. În acelaşi cadru, se reliefează rivalitatea dintre Ion şi George Bulbuc, care se va manifesta acut în scena încăierării la cârciumă şi apoi în partea a doua a romanului. Eroul principal este prins şi în reţeaua altor conflicte, ceea ce sporeşte îndârjirea flăcăului: conflictul cu Simion Lungu, căruia i-a micşorat bucata de pământ (conflict tranşat la judecătoria din Armadia şi încheiat cu ispăşirea sentinţei în închisoare), conflictul cu preotul Belciug, care îl „probozeşte” în biserică (conflict în care va fi implicat şi învăţătorul Herdelea).

Alte episoade cu semnificaţii majore sunt construite după principiul simetriilor inverse. Asemenea capitole dispuse antinomic sunt cele care îl pun pe Ion în faţa celor două femei din viaţa sa, Ana şi Florica, sau în faţa pământului (cap. II, *Zvârcolirea*; cap. IX, *Sărutarea*). Printr-o adevărată magie a viziunii artistice totalizatoare şi a logicii interne a operei, se produce o contaminare a planului naturii cu planul uman, sub zodia Erosului, a patimii devoratoare şi a instinctului posesiunii. Astfel, materia telurică, văzută mai întâi ca un „stăpân falnic şi neîndurător”, ca un uriaş în faţa căruia omul e un vierme, ori o frunză (uriaş biruit însă prin truda braţelor ce „biruie brazda”), pare a se metamorfoza în prezenţă feminină. Scena sărutării pământului (ca şi scena jocului cu Florica, la nuntă) este pusă sub semnul trăirii pătimaşe şi al fatalităţii tragice. În antiteză cu intensitatea devoratoare a emoţiilor resimţite în aceste momente, în relaţia cu Ana şi cu fiul său, Petrişor, Ion manifestă o indiferenţă rea, plină de egoism, o cruzime care reliefează natura instinctuală primară, violentă a sinelui de adâncime. Această atitudine reliefează erodarea gravă a valorilor morale şi a omeniei din sufletul lui Ion, care va plăti cu viaţa încălcarea legii morale. Rezolvarea în acest fel a conflictelor în ţesătura cărora este prins eroul este motivată de o logică a evoluţiei personajului, nu de intenţia moralizatoare manifestă în scrierile cu caracter eticist ale prozatorilor transilvăneni (a lui Slavici, de exemplu).

Cel de-al doilea fir epic urmăreşte procesul maturizării lui Titu Herdelea, tânărul poet aflat în căutarea unei identităţi artistice şi sociale. Viaţa boemă a fiului de învăţător este marcată de experienţa creaţiei şi de aventura erotică (idila cu Roza Lang), care însă nu-l ajută să depăşească criza de identitate şi criza de valori cu care se confruntă. Rezolvarea acestor crize se iveşte doar atunci când Titu îşi asumă existenţa pe cont propriu, ieşind din orizontul vieţii închise în matricea protectoare a familiei şi „în celula unui sat”. Devenit secretar al primăriei dintr-un sat de lângă Cluj, el descoperă cât de acut se pune, în acest spaţiu, problema apărării fiinţei naţionale. Confruntarea cu această lume necunoscută şi participarea sa la congresul ASTREI din Sibiu vor aduce revelaţia unui sens existenţial: ideea naţională. Implicarea lui ca militant activ în problema drepturilor naţionale ale românilor din Transilvania aflată sub stăpânire austro-ungară generează o decizie care îi va schimba radical existenţa – trecerea munţilor în România Mare. Prin această opţiune (care a fost şi a scriitorului însuşi: L. Rebreanu a trecut munţii în 1909), se reliefează refuzul tânărului intelectual de a accepta un statut social care duce la compromisul moral. Un asemenea compromis e nevoit să facă tatăl lui, care, pentru a nu-şi pierde slujba (unica sursă de subzistenţă a familiei), nu-l votează pe Grofşoru, candidatul român pentru Parlament, ci pe deputatul maghiar. Spre deosebire de Zaharia Herdelea, preotul Belciug nu depinde de autorităţile străine, aşa încât are libertatea de a vota cum îl îndeamnă conştiinţa. Conflictul existent deja între cei doi reprezentanţi ai intelectualităţii rurale se amplifică astfel, dar va fi rezolvat în final sub semnul toleranţei şi al conştiinţei apartenenţei la acelaşi neam. Scena finală, a sfinţirii noului locaş al bisericii (în raport de simetrie inversă cu secvenţa horei duminicale), reuneşte personajele într-un spaţiu simbolic al sacrului, într-un ceremonial al celebrării lui Dumnezeu şi a vieţii care merge înainte, chiar dacă „câţiva oameni s-au stins, iar alţii le-au luat locul.”

Arta narativă reliefează neobişnuita putere a scriitorului de a crea iluzia vieţii reale. Epicul dens se construieşte din episoade numeroase (prin tehnica înlănţuirii sau a alternanţei), ceea ce îi conferă amplitudine epopeică (*Ion* – „o epopee a ţăranului român”). Principala instanţă narativă este cea auctorială, caracterizată prin obiectivitate. Pauzele descriptive au menirea de a surprinde scene din viaţa comunităţii ori a familiei, de a situa acţiunea într-un spaţiu construit pe modelul celui real, de a fixa portrete memorabile sau de a sonda psihologii. Liniile de forţă ale caracterelor se precizează însă nu numai din perspectiva naratorului omniscient. În construirea lumii interioare a personajelor, observaţia auctorială alternează frecvent cu introspecţia, cu autoscopia. Instanţele narative se multiplică (element de modernitate), relieful personajelor de prim-plan cristalizându-se din mai multe perspective, adesea divergente. **Arta construirii personajelor** este marcată de tehnici specifice realismului obiectiv, ceea ce constituie un element de modernitate în proza românească. În universul satului tradiţional, loc de afirmare a unor mari energii, eroii sunt puternic determinaţi social şi psihologic. Tiparul caracteriologic în care sunt modelaţi este unul dual, generat de valorile tradiţionale ale lumii ţărăneşti, dar şi de circumstanţele unei realităţi social-istorice imediate. În centrul romanului („roman al unui destin individual”) stă figura lui ***Ion***, monumental şi simbolic prin tragismul său. Este un personaj realist, tipologic

(încărcătura semantică a prenumelui: „Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion" – G. Călinescu), natură complexă, dilematică, care se consumă între iubire şi patima pentru pământ. Sub aparența simplității („Sufletul său este în realitate unitar: simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu frenezie." – E. Lovinescu) şi a linearității procesului de alunecare în afara valorilor morale, Ion are o structură interioară complicată, cu trăiri contradictorii (complexitatea este o emblemă a personajului realist). Aceasta pare modelată de obscure complexe de inferioritate, de sentimentul frustrării, de resentimente față de tatăl care a risipit zestrea Zenobiei şi față de toți „bocotanii" care îl disprețuiesc pentru sărăcia sa. Construit monumental, într-o dimensiune tragică („figură simbolică mai mare ca natura" – E. Lovinescu), personajul lui Rebreanu este văzut ca arhetip. Pentru el, pământul e o stihie primordială "la fel de viu ca şi omul" (N. Manolescu), cu care se înfrățeşte într-un fel de nuntire mistică. Setea lui de a fi stăpânul pământului căruia i se închină ca unei divinități e mai mult decât comandament social „în vremurile acelea materialiste" (Laura Herdelea), e mai mult decât rațiune economică, devenind rațiune de a fi, temei al condiției şi demnității umane a țăranului, om legat de pământ prin Eros şi prin Thanatos. Această patimă capătă în cazul lui forța instinctului vital în stare să concureze cu dragostea. „Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală şi mai ales o voință imensă" – afirma E. Lovinescu. În viziunea lui G. Călinescu, Ion apare însă ca o brută, căci „viclenia instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse i-a determinat acțiunile". O asemenea percepție diferită a eroului nu poate fi generată decât de complexitatea unui personaj care se sustrage interpretării univoce. Cred că a-l reduce pe Ion la statutul de „brută" înseamnă a simplifica neîngăduit de mult o structură sufletească definită prin trăiri dilematice, prin zbuciumul ființei care aspiră spre demnitate şi iubire într-o lume care judecă omul după mărimea delnițelor pe care le stăpâneşte. Prin monolog interior, se dezvăluie complexitatea trăirilor lui Ion, structura sa intimă, meandrele impulsurilor care îl stăpânesc în situații dilematice. Asemenea situații sunt înfruntarea cu Vasile Baciu, care îl numise „sărăntoc", „fleandură" şi „tâlhar", bătaia cu George Bulbuc, conflictul cu Simion Lungu, dojana preotului la slujba de duminică. Această ultimă situație umilitoare declanşează revolta în sufletul flăcăului: „Dojana preotului îl şfichiuia ca un bici de foc. Numai ticăloşii sunt astfel loviți în fața lumii întregi. Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lăsa călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rândul oamenilor? Îi ardeau obrajii şi tot sufletul de ruşine şi de necaz." Observația realizată din perspectiva naratorului omniscient se împleteşte cu interogația interioară (stil indirect şi indirect liber), într-o notație care asociază senzația fiziologică şi trăirea afectivă. Flăcăul chipeş, isteț („a fost cel mai iubit elev al învățătorului Herdelea … că băiatul era silitor şi cuminte" dar „îi era mai drag să fie veşnic însoțit cu pământul"), iute, harnic („Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare"), dar sărac („toată ființa lui ardea de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult… Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogați şi veşnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie! De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă …") va reacționa de fiecare dată potrivit firii sale impulsive, cu violență. Când înțelege că o confruntare fizică nu e soluția dramei sale, el va apela la disimulare.

Cu luciditate şi viclenie, îşi alcătuieşte cu grijă planul ademenirii Anei. Deşi acest plan izbândeşte („Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai râvnea nimic, şi nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pământul se înclina în fața lui, tot pământul… Şi tot pământul era al lui, numai al lui acum"), eroul nu-şi află fericirea. Relația sa cu Ana şi cu Petrişor, copilul ce i se naşte după nuntă, oglindeşte modificarea gravă a valorilor morale şi a omeniei din sufletul lui Ion. Deşi e vinovat moral pentru sinuciderea Anei, el nu are remuşcări, cum nu are nici când îi moare copilul, în care văzuse mai ales o garanție a păstrării pământurilor lui Vasile Baciu. Conflictul cu George Bulbuc este disimulat după moartea Anei sub aparența prieteniei. Oloaga Savista îi dezvăluie însă lui George legătura dintre Glanetaşu şi Florica, iar Ion va fi sancționat pentru încălcarea normelor comunității. El sfârşeşte devorat de glasul pământului şi de glasul iubirii. Cele două ipostaze ale eroului, care îl definesc esențial, se unifică astfel în finalul romanului. Dominat de instincte puternice, aflat sub semnul fatalității, Ion va deveni victimă a naturii sale excesive, a instinctelor sale viguroase şi neclintite: „Ion este un posedat al pământului. Demonul care a pus stăpânire pe el este tocmai acela al posesiunii." – Nicolae Balotă).

Procedeele de caracterizare de factură balzaciană, realizate din perspectiva naratorului omniscient (portret fizic, alunecând spre trăsătura de caracter, detaliul semnificativ, faptele şi modelul comportamental, cuvintele, limbajul şi gândurile, ca şi descrierea vestimentației, a mediului, a relațiilor cu ceilalți eroi ai cărții, cu pământul etc.), sunt întregite de procedee moderne ca introspecția, monologul interior, relativizarea perspectivelor asupra personajului (văzut şi definit de către mai multe instanțe narative: învățătorul, preotul, Ana şi Vasile Baciu, George, comunitatea sătească – el este „fruntea flăcăilor din Pripas" etc.). Un rol special în caracterizare îl are limbajul personajului, dublu marcat: de impulsurile interioare de adâncime ale ființei (de pildă, exclamația „– Cât pământ, Doamne!…" exprimă umilința înfricoşată în fața „uriaşului" şi „foamea" ancestrală de pământ, venită din străfundurile ființei) şi de circumstanțele social-istorice în care ființează lumea țărănească. Limbajul țăranilor din Pripas, frust, dur, „bolovănos" se reflectă şi în **stilul anticalofil** pe care îl adoptă „vocea" naratorului, mereu în acord cu „obiectul" observat. Când acesta este intelectual, registrul stilistic se modifică. Vorbirea lui Titu, de pildă, este marcată de referința culturală, de neologisme, de retorica discursului reflexiv şi aforistic. Adecvată mereu „feliei de viață" surprinse, scriitura lui Rebreanu, stilul său „cenuşiu" – de mare modernitate în epocă – se situează în ruptură cu proza sămănătorist-poporanistă, în care idealizarea universului şi a existenței rustice se oglindea şi în planul expresiei.

Întemeind şi la nivelul limbajului artistic o lume cu legități proprii, Rebreanu creează un univers romanesc „după chipul şi asemănarea" realului, atât de asemănător şi totuşi diferit, esențializat simbolic, suficient sieşi, închis, „mai mare ca natura". Parafrazându-l pe Tudor Vianu (care afirma: „ceea ce vorbea mai puternic în Ion era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăți, în jocul motivelor sufleteşti"), se poate spune că Liviu Rebreanu a avut curajul să coboare în adevărul lumii țărăneşti şi să o înfățişeze fără iluzii şi fără prejudecăți, în acorduri de epopee tragică.

ROMANUL SUBIECTIV

■ **Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război** • (1930) aparține literaturii autenticității: „timpul este subiectiv, iar romanul înseamnă experiență interioară"; scrisul e văzut ca experiență de cunoaștere a sinelui și a lumii.

■ Un **roman** care se înscrie în estetica **modernismului** (romanul ionic – o nouă formulă epică, **homodiegetică**; narator autodiegetic, viziune / focalizare internă, după modelul impus de Proust).

- **roman realist psihologic, de analiză a vieții interioare** (sumă a unor „dosare de existență", structurate pe „*o idee sau pe o pasiune*");
- **romanul unei duble experiențe ontice și cognitive** (iubirea și războiul).

■ Raportul dintre universul romanesc și realitatea trăită este evidențiat în *Teze și antiteze:* „Din mine însumi eu nu pot ieși. Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"; memorialul de campanie al sublocotenentului Camil Petrescu, voluntar pe frontul Primului Război Mondial e „*împrumutat cu amănunte cu tot eroului*";

■ **Geneza:** „dosare de existență" ale personajelor, cronica vieții mondene „*Ceaiul de la ora cinci*", experiențe lirice („*Ciclul morții*", „*Un luminiș pentru Kicsikem*") și epice („*Cei care plătesc cu viața*");

■ **Titlul** dezvăluie compoziția bipolară; surprinde cele două experiențe existențiale și cognitive ale lui Ștefan Gheorghidiu devenite teme ale cărții (iubirea, războiul); simbolul nopții figurează incertitudinea care-l devorează lăuntric, iraționalul și întunericul firii umane cu care se confruntă; cele două adjective așezate într-o ordine semnificativă *(ultima, întâia)* sugerează disponibilitatea eroului de a depăși drama iubirii înșelate și de a intra în mereu alte orizonturi ale cunoașterii;

- titluri anterioare: *Jurnalul căpitanului Andreescu; Proces-verbal de dragoste și de război* ;

■ **Tema inadaptării intelectualului** la o lume vorace a imposturii și a mediocrității se cristalize-ază prin tema **iubirii și cea a războiului**, prin tema **cunoașterii și cea a condiției umane**;

■ **Compozițional**, romanul se alcătuiește ca o confesiune la persoana I, urmărind fluxul conștiinței:

- *Cartea întâia*: șase capitole, *Cartea a doua*: șapte capitole (ultimul are valoare de epilog);
- titluri rezumative sau metaforice (*La Piatra Craiului în munte, Diagonalele unui testament, etc.)*;
- formula narativă a **romanului în roman** (romanul iubirii este inserat în romanul războiului);
- principiul compozițional este cel al **memoriei involuntare** (declanșate nu de o senzație, ca la Proust, ci de o dezbatere și un conflict de idei – discuția polemică despre iubire de la popotă);
- tehnici narative: tehnica **analitică**, **inserția**, **alternanța**, tehnica **decupajului,** a **contrapunctului;**
- **incipitul** cu intrări multiple (descriptiv, de orientare – situând într-un cronotop real: „În primăvara anului 1916…la fortificarea văii Prahovei, între Bușteni și Predeal"); de tipul „punerii în abis" – instituind modelul narațiunii autodiegetice și „spațiul" simbolic al conștiinței, al lucidității, dar și al distanțării critice de realitate:
- **finalul deschis** îngăduie adăugarea unui epilog târziu, în notele de subsol din „Patul lui Procust" în care se vorbește despre dezertarea, prinderea și condamnarea lui Gheorghidiu.

■ **Structura** modernă, „stratificată”: <u>două planuri narative</u> şi un plan eseistic, izolat în note de subsol :

❶ **planul conştiinţei** eroului-narator, dezvăluind o <u>durată interioară</u>, configurat pe două niveluri:
- nivelul evenimenţial, la care se actualizează episoade ale „poveştii” de iubire („strat” narativ);
- nivelul analitic, însumând judecăţi de valoare, reflecţii, speculaţii, asocieri mentale ale eroului;

❷ **planul realităţii obiective**, organizat pe aceleaşi niveluri (structură supraetajată, modernă);
- „strat” narativ, centrat pe experienţa războiului (evenimente din campania militară din Transilvania);
- „strat” analitic, în care se construieşte o viziune demitizantă asupra primului război mondial;

❸ <u>notele infrapaginale</u> adaugă un **plan auctorial** care sporeşte impresia de autenticitate.
- <u>Raportul dintre cele două planuri</u> este conflictual (antitetic) Pendularea personajului-narator între cele două planuri generează modernitatea acestei structuri <u>contrapunctice</u>.

■ **<u>Subiectul</u>** <u>este mai degrabă un pretext</u>, romanul reconstituind experienţa cunoaşterii prin iubire [monografia unui sentiment – gelozia] şi experienţa confruntării cu moartea - episoade ale vieţii de front [„decupaje”];

■ **<u>Conflictele:</u>**
- conflictul psihologic şi cel cognitiv conduc la o criză de valori: iubirea pierde rangul de valoare absolută *(monoideism)*, înlocuită de revelaţii ca prietenia bărbătească, solidaritatea şi responsabilitatea;
- conflict exterior de ordin moral (cu societatea, cu familia, cu Ela);

■ **Registrele stilistice** diverse, de la cel conceptualizat, eseistic, cu referinţe culturale, la cel colocvial;

– **Variaţie stilistică:** de la „gradul zero” al scriiturii (stil anticalofil, specific „jurnalului de campanie), la reflecţia analitică în limbaje specializate, la amintire, descripţie ori la naraţiune, toate formulate în discurs calofil, elaborat.

Romanul subiectiv.
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu

În spaţiul literaturii noastre interbelice, Camil Petrescu (poet, romancier, dramaturg, eseist, publicist) este o prezenţă emblematică, reuşind o rapidă sincronizare cu tendinţele prozei europene moderniste. El exemplifică natura artistului lucid pentru care actul creaţiei este o aventură ontologică şi gnoseologică. Dacă în evoluţia romanului românesc, „momentul Rebreanu” a însemnat consolidarea prozei obiective de observaţie socială în structuri epice monumentale, Camil Petrescu situează construcţia romanescă în registrul analizei stărilor de conştiinţă şi a proceselor sufleteşti complexe. El consideră că actul de creaţie este un act de cunoaştere, nu de invenţie, şi că realitatea artistică trebuie să stea sub semnul autenticităţii, al experienţei unice şi irepetabile a eului trăitor: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti. Dar aceasta-i realitatea conştiinţei

mele, conținutul meu psihologic… Din mine însumi eu nu pot ieşi… Orice aş face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.” Convins că „Filosofia, ştiința şi arta formează coordonatele spiritualității moderne”, scriitorul îşi construieşte universul epic pe structuri şi concepte din filosofia lui Henri Bergson (durata interioară, intuiționismul), a lui Edmund Husserl (fenomenologia, primatul conştiinței asupra existenței), ca şi pe formule narative din proza lui Marcel Proust (narațiune homodiegetică, principiul memoriei involuntare, personajul indeterminat etc.).

Situarea scriitorului în mijlocul lumii evocate, în ipostaza de **eu narator**, generează un nou tip de discurs narativ, cel specific romanului subiectiv. Evenimentele şi personajele nu apar decât în măsura în care naratorul homodiegetic ia cunoştință de ele sau şi le aminteşte, iar cititorii le descoperă în acelaşi timp cu el, adesea fragmentar, incomplet, sau în ipostaze care vor fi ulterior contrazise. Romanul apare sub **o nouă formulă epică**, neavând propriu-zis un subiect, urmărind fluxul conştiinței personajului narator: „Devenirea psihică, mişcarea, înlocuiesc în proza modernă staticul. Timpul este subiectiv, iar romanul înseamnă experiență interioară.” (Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*).

Primul roman al lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* aparține literaturii autenticității şi ilustrează estetica modernismului (roman citadin, centrat pe problematica intelectualului, împlinind deziderατele formulate în teoria lovinesciană a sincronismului). Este un **roman realist psihologic,** de analiză a vieții interioare (sumă a unor „dosare de existență”, structurate pe „o idee sau pe o pasiune”), iar ca formulă epică ilustrează romanul subiectiv, „ionic” (model proustian: narațiune homodiegetică, viziune / focalizare internă). Roman al unei duble experiențe ontice şi cognitive – iubirea şi războiul –, *Ultima noapte*… îşi are izvoarele în experiența sublocotenentului Camil Petrescu, voluntar pe frontul Primului Război Mondial, al cărui memorial de campanie este „împrumutat cu amănunte cu tot eroului".

Geneza romanului se sprijină şi pe câteva experiențe lirice *(Ciclul morții, Un luminiş pentru Kicsikem)* şi epice *(Cei care plătesc cu viața)*, ca şi pe câteva articole de cronică a vieții mondene, publicate la rubrica „Ceaiul de la ora cinci”. Anunțat în presa vremii sub câteva titluri *(Jurnalul căpitanului Andreescu; Proces-verbal de dragoste şi de război)*, romanul e scris şi publicat în 1930. Despre „naşterea” lui pentru care s-a documentat aproape 10 ani, Camil Petrescu mărturiseşte: „A fost o ardere, mistuitoare, în care rândurile se chemau unele pe altele, fără nici un fel de răgaz, sfârşită după luni şi luni de trudă a condeiului, odată cu căderea ultimelor frunze în băltoacele ploilor de toamnă, lăsându-l pe autor bolnav în pat pentru multă vreme."

Titlul dezvăluie compoziția bipolară şi surprinde cele două experiențe existențiale şi cognitive ale lui Ştefan Gheorghidiu, devenite teme ale cărții (iubirea şi războiul). Simbolul nopții figurează incertitudinea care îl devorează lăuntric, iraționalul şi întunericul firii umane cu care se confruntă. Cele două adjective aşezate într-o ordine semnificativă *(ultima, întâia)* sugerează disponibilitatea

eroului de a depăşi drama iubirii înşelate şi de a intra în mereu alte orizonturi ale cunoaşterii.

Tema inadaptării intelectualului la o lume vorace a imposturii şi a mediocrității se cristalizează prin mai multe arii tematice: dragostea şi războiul, cunoaşterea şi setea de absolut, tema moştenirii şi cea a existenței societății bucureştene în preajma Primului Război Mondial.

Romanul – **subiectiv** prin perspectiva narativă internă – se prezintă ca o confesiune la persoana I, urmărind fluxul conştiinței eroului narator, Ştefan Gheorghidiu. **Compoziția** este binară: *Cartea întâia* însumează şase capitole, iar *Cartea a doua*, şapte, ultimul capitol având valoare de epilog. Titlurile sunt rezumative sau metaforice (I: *La Piatra Craiului în munte, Diagonalele unui testament, E tot filosofie, Asta-i rochia albastră, Între oglinzi paralele, Ultima noapte de dragoste; II: Întâia noapte de război, Fata cu obraz verde, la Vulcan, Întâmplări pe apa Oltului, Post înaintat la Cohalm, Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu, „Wer kann Rumänien retten?" [Cine salvează România?], Comunicat apocrif).*

Formula narativă a romanului în roman (romanul iubirii este inserat în romanul războiului) a generat dispute ale criticilor privind unitatea construcției narative. Ideea alăturării artificiale a două romane între copertile aceleiaşi cărți este infirmată de prezența unui singur eu narator (în a cărui conştiință se reflectă atât evenimentele unui timp istoric real, cât şi cele rememorate, ale unei durate interioare) şi de un artificiu compozițional prin care capitolul I se constituie ca o premisă care motivează în plan artistic ieşirea din timpul obiectiv şi intrarea în timpul psihologic.

Principiul compozițional care organizează construcția narativă este cel al **memoriei involuntare**, declanşate nu de o senzație, ca la Proust, ci de o dezbatere şi un conflict de idei – discuția polemică despre iubire de la popota ofițerilor regimentului XX.

Incipitul este modern, cu intrări multiple. Primele enunțuri au funcție descriptivă, de orientare, situând acțiunea într-un cronotop real: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal." Discursul continuă cu modelul „punerii în abis", instituind modelul narațiunii autodiegetice şi „spațiul" simbolic al conştiinței, al lucidității. **Finalul deschis** (surprinzând despărțirea eroului de „tot trecutul" şi, implicit, un nou început) îngăduie adăugarea unui epilog târziu, în notele de subsol din *Patul lui Procust* în care se vorbeşte despre dezertarea, prinderea, judecarea şi condamnarea lui Gheorghidiu la ocnă pe viață.

Structural, romanul se realizează din interferența a două planuri narative, care, la rândul lor, sunt „supraetajate". Planul conştiinței personajului-narator dezvăluie o **realitate interioară** care ființează în durată subiectivă; în acest plan, alternează palierul narativ (al evenimentelor rememorate din care se reconstituie „anotimpurile" poveştii de iubire) cu cel analitic, în care sunt „radiografiate" stări de conştiință, se analizează „patologia" geloziei, se formulează aforistic sau eseistic judecăți de valoare. Al doilea plan narativ este cel al **realității obiective**, imediate,

centrat mai întâi pe existenţa societăţii bucureştene (mediul studenţesc, lumea oamenilor de afaceri, a vieţii politice şi a celei mondene), apoi pe viziunea demitizată a războiului. Realitatea observată este dublată de reflecţii ale eului-conştiinţă, de notarea minuţioasă a reacţiilor interioare. Notele infrapaginale adaugă un plan auctorial care sporeşte impresia de autenticitate. Raportul dintre cele două planuri principale este conflictual, fiindcă tiparul de idealitate pe care se structurează eul-conştiinţă e în antiteză cu realul. Pendularea personajului narator între cele două planuri generează modernitatea acestei structuri contrapunctice.

Subiectul este mai degrabă un pretext, romanul reconstituind, în prima sa parte, experienţa cunoaşterii prin iubire, cristalizând treptat, dramatic, „monografia unui sentiment" crezut absolut. Este o poveste de dragoste cu accese dramatice de gelozie, interpolată în povestea, trăită aievea, a campaniei militare din Primul Război Mondial. Tragismul războiului schimbă scara de valori a eroului, aducând, prin noua imagine a sensurilor existenţei, anularea dramei conjugale.

Capitolului I *(La Piatra Craiului, în munte)* i se conferă funcţii estetice multiple: rol descriptiv (prin enunţurile de orientare ce fixează un timp determinat istoric şi un spaţiu real) şi rol persuasiv (se comentează critic şi ironic pregătirile pentru intrarea României în război), rol de situare a eroului-narator în raport cu realitatea şi rol de premisă teoretică motivând artistic epicul (concepţia lui Gheorghidiu despre iubire va fi „demonstrată" prin evocarea „anotimpurilor" iubirii dintre el şi Ela).

În conştiinţa chinuită de incertitudini a lui Ştefan Gheorghidiu, discuţia despre iubire de la popotă cheamă la viaţă amintirea, de o înfiorată ori îndurerată emoţie, a poveştii lui de dragoste. Capitolul al II-lea, începe „ex abrupto", fixând intriga şi punând universul sufletesc al eroului sub zodia suspiciunii şi-a **Erosului** ca suferinţă devoratoare: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală. […] Era o suferinţă de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanţă."

Student la filosofie, Ştefan se căsătorise cu Ela din dragoste, sentiment care aducea în viaţa lor de studenţi săraci unica bogăţie spre care năzuiau. Moştenirea neaşteptată lăsată lui Ştefan de bogatul său unchi, Tache Gheorghidiu, transformă radical viaţa tânărului cuplu. Ela pare a se adapta rapid noului stil de viaţă, caracteristic lumii mondene în care pătrund, în vreme ce Ştefan este atras de noua sa condiţie socială doar în măsura în care îi oferă noi experienţe de cunoaştere. Se implică în afaceri şi în viaţa mondenă, dar descoperă o lume rapace, a milionarilor analfabeţi (Vasilescu Lumânăraru), a politicienilor şi afaceriştilor veroşi (Nae Gheorghidiu), a „distinsei" protipendade pentru care iubirea, onoarea, morala, cultura sunt noţiuni goale de sens, neconvertite în conţinuturi sufleteşti. Dragostea Elei amurgeşte în conformism conjugal, în vreme ce Ştefan este devorat de suspiciune, torturat de gelozie. Eroul refuză abdicarea de la idealul său de iubire absolută, aşa încât despărţirea devine iminentă. Semnificativ este episodul excursiei la Odobeşti, organizat de Anişoara, care are mania excursiilor „în banda". În atmosfera de complicitate ludică şi promiscuitate morală, Ela se comportă ca "o femeie de lume", cochetând cu Grigoriade, vag avocat şi gazetar mediocru, însă

bun dansator „abia cunoscut cu două săptămâni înainte". Fiecare cuvânt ori gest al frumoasei trădătoare ia proporțiile unui cataclism şi, îndelung analizat ca probă a infidelității, devine prilej de tortură pentru zbuciumata conştiință a lui Ştefan. Acesta refuză însă a coborî în spațiul instinctual al geloziei: „Nu, n-am fost nici o secundă gelos, deşi am suferit atâta din cauza iubirii." Momentele de atroce suferință provocată de noaptea în care Ela lipseşte de-acasă, de repetatele despărțiri ce aduc sentimentul singurătății, al eşecului şi al ratării, alternează cu bucuriile fulgurante ale întâlnirilor de la hipodrom, din restaurante sau magazine, cu „beția de dureri amare, transformată în bucurii tari" a împăcării. Retrăirea acestor seisme sufleteşti este făcută cu luciditatea celui care sondează sistematic straturile profunde ale conştiinței, căutând adevărul şi numai adevărul, ridicat la rang de normă morală fundamentală.

Adevărata dimensiune a unei iubiri considerate principiu ordonator al existenței se dovedeşte derizorie în comparație cu alte valori, descoperite prin experiența cognitivă a războiului. Simbolic, „ultima noapte de dragoste" trăită alături de soția sa la Câmpulung, e urmată de „întâia noapte de război". Se operează astfel revenirea din durata interioară în timpul obiectiv al războiului, „căderea" în zona unei realități în care camarazii întâmplători sunt mai apropiați sufleteşte decât cei fără de care viața nu putea fi concepută înainte: „Acum oamenii de aici, blestemații în uniformă, îmi sunt singurii aproape şi sunt mai aproape de ei decât de mama şi de surorile mele." Participând la campania din Transilvania în primele rânduri, Gheorghidiu descoperă „prietenia definitivă, ca viața şi ca moartea" şi camaraderia bărbătească, descoperă sentimentul responsabilității față de viețile oamenilor din plutonul pe care-l conduce şi solidaritatea necondiționată. Descoperă însă şi solitudinea ființei în fața morții şi faptul că spaima de moarte reduce omul la starea de sălbăticiune hăituită. Descoperă inconştiența criminală a politicienilor vinovați de starea jalnică a armatei române, incompetența comandanților, precaritatea pregătirii militare a soldaților. Revelațiile eroului sunt notate minuțios în „jurnalul de campanie": „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul şi foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaşte astfel ceea ce cunoştea într-un anumit fel." Asemenea notații iscate din lucidă introspecție sunt însoțite de episoade narative concise, vorbind despre cucerirea Pietrei Craiului, despre „întâmplări pe apa Oltului", despre marşul spre Sibiu, bombardamentul de la Săsăuş, bătălia de la Rucăr. Capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* este o ilustrare excepțională, de înaltă artă a cuvântului, a unei psihologii a groazei şi a panicii, dar şi a puterii omului superior de se ridica deasupra trăirilor instinctuale, ca eu-conştiință. Titlul acestui capitol poate fi considerat o metaforă a morții, asumată ca experiență colectivă, prin prezența pronumelui personal de persoana I plural. Poate fi, de asemenea, semnificant al scindării eului în ființa biologică înspăimântată de moarte („pământ") şi spiritul detaşat, capabil şi în asemenea clipe să se analizeze cu luciditate („Dumnezeu"). Această scindare este susținută la nivelul discursului prin alternanța pronumelor – „noi" desemnând condiția umană, în vreme ce singularul persoanei I numeşte eul-conştiință mereu capabil de

autoanaliză. Scenele descrise de Camil Petrescu prin apel la metafore-simbol ale morții („Durabila halucinație de foc și de trăsnete", „viziunea de infern, cu mormane de cadavre și cu torente de foc") fac din paginile acestui capitol „un spectacol straniu, apocaliptic, de un tragic grotesc" (G. Călinescu). Acest „infern pe pământ", este receptat de Gheorghidiu prin percepții senzoriale, care sunt aduse apoi în orizontul conștiinței ca percepții intelectuale. Alternanța verbelor la persoana I plural cu cele la singular diferențiază cele două niveluri ale percepției, ca și când personajul-narator trăiește această experiență-limită scindat în două ego-uri: „cădem cu sufletele rupte, în genunchi, apoi alergăm, coborâm speriați, împrăștiați"; „Nervii plesnesc, pământul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup, ca să-și revină imediat, ca să vedem că am scăpat". „Trăiesc, plângând în mine, gândul că Ahile cel incomparabil și viteaz era invulnerabil față de săgeți și săbii, în afară de călcâi. Eu aș vrea să-mi stea ferit de turbarea de fier, măcar craniul". Spre a ridica la rang de experiență general-umană această disperată confruntare cu primejdia morții, naratorul apelează și la persoana a II-a cu valoare generică: „[…] încleștezi dinții, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică și aștepți să fii lovit drept în moalele capului..." Aglomerarea senzațiilor auditive și notarea reacțiilor fiziologice (concretizate la nivelul discursului prin onomatopee, prin epitete, comparații și metafore: „urechea înnebunită nu le aude vâjâitura nepământească decât aproape", „șuierăturile groaznice, au ceva de șarpe de fier", „creierul parcă mi s-a zămuit, nervii s-au rupt ca niște sfori putrede") au rolul de a transpune în simboluri concrete percepțiile ființei în care primatul conștiinței e abolit de „voința oarbă de a trăi" („Animalic, oamenii se strâng unii în alții. Nu mai e nimic omenesc în noi"; „Abia mai înțeleg bocetul, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adâncul adâncurilor parcă. – Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu"). În notele de subsol, afirmația că „ziua aceea (30 septembrie 1916) a fost cea mai groaznică pentru mine" este însoțită de citate ample din *Uragane de oțel*, în care Eenest Jünger, combatant în Primul Război Mondial, ca și Camil Petrescu, descrie în aceeași termeni demistificatori imaginea unei bătălii. Comentariile auctoriale au funcția de a „autentifica" ficțiunea artistică, aducând confirmarea ideii că în războiul modern eroismul și lașitatea, victoria sau înfrângerea sunt noțiuni aleatorii determinate de circumstanțe, că bătăliile moderne se câștigă nu prin numărul mai mare sau prin eroismul combatanților, ci prin superioritatea tehnicii militare. Aceste revelații le are și Ștefan Gheorghidiu, care înțelege că războiul e o stare de criză în istoria umanității și o tragedie a individului care se simte depersonalizat, anulat ca eu unic și irepetabil, întors spre zonele abisale ale instinctului de autoconservare. În aceleași circumstanțe-limită i se revelează însă și măreția tragică a omului capabil să se ridice deasupra spaimei de moarte prin demnitate și luciditate, prin solidaritate și responsabilitate. Cu această nouă cunoaștere a lumii, a vieții și a lui însuși, Ștefan găsește în sine puterea de a se desprinde din mreaja incertitudinilor iubirii, lăsând în urmă „tot trecutul". Înapoiat la București după zilele de spital, Gheorghidiu citește cu indiferență biletul anonim în care i se dezvăluie trădarea Elei, dar cel care credea altădată că are drept de viață și de moarte asupra celei preaiubite îi cere acum cu seninătate divorțul:

„– Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărţi?". Părăsind fără regrete casa în care a cunoscut fericirea, dar şi suferinţa atroce, Ştefan îi lasă Elei „absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ, la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul."

Prin acest deznodământ, **conflictul psihologic** (raţiune / pasiune) care conduce iniţial la o criză de valori îşi află rezolvarea: iubirea îşi pierde rangul de valoare absolută de "monodeism". sfârşind în „oboseală şi indiferenţă". Cel de-al doilea conflict însă, **conflict exterior de ordin moral** cu familia, cu societatea, cu lumea, îşi va găsi o târzie rezolvare în hotărârea eroului de a dezerta. Această opţiune consemnată în *Patul lui Procust* poate fi motivată prin refuzul omului superior de a abdica de la paradigma idealurilor sale care nu au nici un punct de sprijin în realitatea mediocră, pragmatică, refuzul intelectualului orgolios se lăsa redus la starea de animal hăituit în învălmăşeala unui război care nu e al lui şi refuzul ofiţerului care se simte responsabil pentru vieţile oamenilor săi de a deveni complicele comandanţilor incompetenţi şi al politicienilor corupţi care au împins, iresponsabil, ţara în război.

Arta narativă camilpetresciană ilustrează structuri moderne ale epicului şi ale discursului analitic. Memoria involuntară se asociază cu principiul substanţialităţii (sunt selectate episoade semnificative care au relevanţă maximă în destinul eroilor). Tehnicile narative sunt şi ele moderne: **tehnica analitică**, dar şi cea a **inserţiei**, a **alternanţei**, a **contrapunctului.**

Registrele stilistice sunt foarte diverse. Reflecţia analitică – materializată în pagini eseistice sau în dezvoltări psihologizante – se asociază descripţiei personalizate ori notaţiilor obiective în registrul narativ. Însemnările din jurnal sunt citate secvenţial, comentate, adnotate, dezvoltate sau infirmate în notaţii din registrul eseului, al comentariul cultural sau psihologic. Stilul anticalofil (*kalos* = „frumos", în greceşte), adică refuzul elocinţei, al discursului frumos, serveşte perfect ţelului scriitorului de a exprima exact; stil clar, concis, detaşat, intelectualizat (fără a deveni, însă, stilul „de proces-verbal", de care vorbea Stendhal, numit de Camil Petrescu „unul dintre cardinalii romanului").

Prin acest prim roman al său, Camil Petrescu impune în proza românească **o nouă tipologie umană**. Personajele sale fac parte dintre cei care trăiesc în lumea înaltă a ideilor pure („au văzut idei"), sunt intelectuali, inteligenţi şi hipersensibili, însetaţi de ideal, de adevăr şi de trăiri absolute, fiinţând sub zodia lucidităţii: „câtă luciditate atâta conştiinţă, câtă conştiinţă atâta pasiune, câtă pasiune atâta dramă". Misterul personajelor, indeterminarea lor sunt elemente de modernitate.

Ştefan Gheorghidiu – o proiecţie în orizontul ficţiunii a scriitorului însuşi, un *alter-ego* căruia îi sunt transferate experienţe personale ale autorului – cumulează funcţii narative multiple. El este **eul narator** şi **eul-conştiinţă** care ordonează prin experienţe de cunoaştere lumea, este **protagonistul** romanului care „se povesteşte pe sine" (narator autodiegetic).

Personajul principal al romanului este construit prin însumarea mai multor ipostaze care se cristalizează în simultaneitate sau prin alternanţă: Ştefan Gheorgidiu face parte din casta inadaptaţilor superiori, conştienţi de superioritatea

lor intelectuală şi morală în raport cu o lume iremediabil mediocră, incultă şi pragmatică. Spirit lucid şi absolutizant, orgolios şi inflexibil, Ştefan aplică tiparul său de idealitate realităţii, iubirii, oamenilor din jurul său. Aceştia nu corespund exigenţelor sale şi rezultă drame ale incompatibilităţii (între el şi Ela, el şi familia sa, el şi societatea mondenă, el şi realitatea tragică a frontului) care se amplifică nemăsurat. Trăind o profundă dramă a cunoaşterii, Gheorgidiu descoperă caracterul relativ al sentimentelor umane. Având orgoliul unui Pygmalion care o creează pe Galateea după modelul său de perfecţiune („Fată dragă, destinul tău este şi va fi schimbat prin mine"), Ştefan aspirase la o simbioză sentimentală, văzând în iubire un sentiment unic, irepetabil: „Simţeam că femeia aceastǎ era a mea în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile amândoi şi vrem să pierim la fel amândoi." Făurit din sete de ideal şi din luciditate febrilă, personajul trăieşte profund o dramă a incertitudinii şi o dramă a incomunicării. Liniile de forţă ale caracterului său nu se intersectează nicio clipă cu mişcătoarea oglindă a unei lumi gregare şi pragmatice, imorale şi iremediabil mediocre. Tentativele de a recompune lumea, ca spaţiu al iubirii care dă sens şi coerenţă haosului de instincte umane eşuează iarăşi şi iarăşi. Consumându-se la mari adâncimi, drama lui este neputinţa de a impune lumii veşnic imperfecte paradigma valorilor absolute în care crede. Neputincios, asistă la transformarea celei preaiubite într-o femeie avidă de bani, de lux şi de distracţii: „Vedeam cum femeia mea se înstrăina zi de zi, în toate preocupările şi admiraţiile ei, de mine." Suflet hipersensibil, Gheorgidiu suferă din cauza schimbării Elei, oscilând dramatic între speranţă, tandreţe, disperare, dispreţ şi ură. Suferinţa personajului provine din faptul că el este un inadaptat pe plan social şi sentimental, din faptul că se raportează mereu la o ierarhie spirituală şi nu la una socială, bazată pe avere şi bani, ca oamenii din jurul său. Alături de drama intimă, Gheorghidiu mai suferă şi drama omului superior, dominat pe plan social de indivizi inferiori. Exigenţele personajului sunt absolute, pentru că, în fond, viaţa este alcătuită dintr-o sumă de mici compromisuri, care o fac acceptabilă. De fapt, personajul trece prin două procese opuse: unul de mistificare – mai exact de automistificare – şi unul de demistificare.

Drama eroului se consumă pe fundalul unui societăţi mediocre, dominate de instinctul de proprietate şi de dorinţa de parvenire. Bătrânul avar Tache Gheorghidiu şi fratele său, Nae, politicianul intrat în afaceri, milionarul analfabet Vasilescu Lumânaru şi mondenul Grigoriade sunt adevărate fiare citadine ce manifestă un dispreţ profund pentru cultură: „Cu filosofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant, ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brânză. Eu sunt mai deştept de ei când e vorba de parale." – afirmă unchiul Nae. Refuzul eroului de a trăi într-o asemenea lume se exprimă prin protestul solitar, prin gestul de revoltă de o tragică inutilitate: dezertarea.

Construit din aceeaşi pastă a „sufletelor tari", a celor care „au văzut idei" din teatrul camilpetrescian, Ştefan Gheorghidiu rămâne un personaj exemplar pentru categoria inadaptaţilor superiori care refuză abdicarea de la ideal.

ROMANUL, ÎNTRE TRADIȚIA FORMULEI BALZACIENE ŞI MODERNITATEA ROMANULUI POLIFONIC

■ **ENIGMA OTILIEI, roman de sinteză estetică publicat în anul 1938:**

– realismul obiectiv de factură balzaciană se asociază cu elemente de clasicism, romantism, modernism;

■ **roman de observație socială**, însumând *„dosare de existență”* ale unor tipuri umane determinate de circumstanțele sociale, de „datul” psihoafectiv şi de factorul ereditar;

■ roman de problematică morală, un roman de dragoste şi bildungsroman (etapele devenirii lui Felix / a Otiliei).

■ **Tema** fundamentală (balzaciană) a existenței societății burgheze bucureştene în primul sfert al sec. XX se dezvoltă în patru arii tematice:

– tema moştenirii (balzaciană) ⇨ conflict economic;

– a parvenirii (balzaciană) ⇨ conflict de ordin moral;

– a paternității (balzaciană) ⇨ conflict moral;

– tema iubirii generează un conflict psihologic.

■ **Titlul** inițial (*Părinții Otiliei*”) sublinia tema paternității, titlul sub care a fost publicată cartea reliefează:

– eternul mister feminin („*Enigmă este tot acel amestec de luciditate şi ştrengărie, de onestitate şi uşurătate*” ce caracterizează eroina omonimă - G. Călinescu);

– misterul unei vârste („*Această criză a tinereții lui Felix, pus pentru întâia oară față în față cu absurditatea sufletului unei fete*, aceasta este «enigma»” - G. Călinescu);

– misterul vieții înseşi (Felix: „*Nu numai Otilia era o enigmă, ci şi destinul însuşi*”.

■ **Compoziția**: 20 de capitole (fără titlu) – **principii compoziționale**:

●**cronologic** (clasic); sintagme temporale cu care debutează mai toate capitolele („Într-o seară de la începutul lui iulie 1909…”, “A doua zi…”,“În ziua următoare…”, „Cu timpul” → tehnica înlănțuirii);

●**al simetriei** şi cel al **circularității** (clasicism) guvernează intrarea şi ieşirea în/din universul cărții (două tablouri care au acelaşi decor – strada Antim –, contemplat de acelaşi erou – Felix – care aude aceleaşi cuvinte cu putere de destin: *„*Aici nu stă nimeni” (motivul modern al lui „nimeni”);

●principiul **contrapunctului** (casa din str. Antim / casa din Calea Victoriei; decorul citadin e brusc substituit de peisajul vast al Bărăganului);

●**al colajului** (juxtapunerea planurilor = modernitate).

■ **Structura** însumează trei planuri:

– **planul epic principal** urmăreşte **destinul clanului** familial Giurgiuveanu, Tulea, Rațiu. El se ordonează în jurul istoriei moştenirii; dezvoltă şi tema paternității;

– **al doilea plan narativ** e centrat pe tema iubirii, urmărind **povestea de iubire dintre Felix şi Otilia**, eroii surprinşi în devenire, în confruntarea cu lumea şi cu ei înşişi. i se adaugă Leonida Pascalopol care trăieşte revelaţiile unei iubiri târzii.

– **un plan-cadru** monografic, în care este surprinsă **existenţa burgheziei bucureştene** la începutul secolului al XX-lea (într-un cadru social-istoric, economic, etic, cultural şi spiritual). Tema predilectă este cea a parvenirii.

● **Subiectul** este linear: în primele capitole, desfăşurarea epică este lentă, rezultând din însumarea unor „dosare de existenţă" care fixează tipuri psihologice bine determinate; mişcarea epică se precipită brusc în ultimele 3 capitole.

Arta narativă:

– împleteşte formule narative realist-balzaciene (narator-demiurg, heterodiegetic, naraţiune la pers a III-a, ulterioară; viziune omniscientă) cu modalităţi moderne (sondează psihologii, deplasând accentul de pe evenimentul exterior pe cel interior; transferă rolul de narator lui Felix / altor personaje multiplicarea perspectivelor narative etc.;

– epicul propriu-zis este relativ redus, substituit copios de dramatic; **dialogurile** şi **monologurile** sunt prezente în proporţie impresionantă (romanul e vorbit în proporţie de 75% personaje fiinţează mai ales la nivelul limbajului);

– **limbajul** eroilor, ca şi cel al naratorului e încărcat de termeni citadini, de neologisme, de termeni abstracţi, de referinţe culturale;

– **descrierile** sunt realizate în acelaşi limbaj citadin cult (viziunea asupra Bărăganului se configurează după legile geometriei şi ale arhitectonicii citadine), punându-se astfel capăt viziunii sămănătoriste asupra naturii.

■ **Analiza psihologică** este practicată cu minuţiozitatea scriitorului realist, într-un limbaj abstract; sondarea conştiinţelor se realizează mai ales prin confesiune sau monolog; interior (stil direct), dar şi prin dezvăluirea mediată a fluxului gândirii (stil indirect liber);

– elementele care aparţin sferei intuiţiei psihologice se asociază statornic celor care se oferă percepţiei senzoriale.

Romanul ca sinteză estetică. *Enigma Otiliei* de George Călinescu

Ca romancier (*Cartea nunţii*, 1933, *Enigma Otiliei*, 1938, *Scrinul negru*, 1960), George Călinescu se înscrie în tradiţia romanului românesc de tip obiectiv, de inspiraţie socială reprezentat de N. Filimon, I. Ghica, L. Rebreanu şi I. Agârbiceanu.

În perioada interbelică romanul românesc cunoscuse o evoluţie spectaculoasă, racordându-se şi integrându-se valorilor universale. Aria tematică s-a lărgit considerabil, anexându-şi problematica intelectualului şi spaţiul cotidian. Formulele epice tradiţionale coexistă cu soluţii artistice moderne. Rebreanu fundamentase stilul obiectiv, realismul dur (*Ion*, 1920), romanul-frescă (*Răscoala*, 1932), romanul de analiză psihologică (*Pădurea spânzuraţilor*, 1922, *Ciuleandra*). Sadoveanu crease formula de sinteză a realismului românesc (baladesc – *Baltagul*, 1930 – sau epopeic de evocare istorică – *Fraţii Jderi*, 1935-1942) la care aderă şi G. Galaction (*Papucii lui Mahmud*). Mateiu Caragiale dăduse prozei interbelice româneşti romanul realist

de factură barocă *(Craii de curte veche*, 1929), iar Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu sondaseră universurile lăuntrice ale conştiinţei şi subconştientului. Romanul realist de factură balzaciană (care radiografiază societatea şi caracterele umane), îmbogăţit însă considerabil de elemente estetice clasiciste, romantice şi moderniste este ilustrat cu strălucire de G. Călinescu.

Concepţia estetică a lui George Călinescu privind romanul se delimita de experienţele unor contemporani. Deşi adept al romanului inspirat din viaţa contemporană, modernă, citadină, G. Călinescu aderă sub raportul formulei epice la modelul tolstoian şi balzacian, nu la proustianism. El **militează pentru un roman obiectiv, pentru perspectiva clasică, pentru tipologie şi caracterologie**. În structurile sale fundamentale, *Enigma Otiliei* este o strălucită aplicaţie a acestei concepţii estetice. Probând însă şi teza călinesciană ce afirmă că „nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasico-romantic", romanul îşi complică arhitectura cu elemente clasiciste, romantice, baroce, moderniste. Aşadar *Enigma Otiliei* este un **roman de sinteză estetică** în care realismului obiectiv de factură balzaciană i se asociază elemente caracteristice altor modele estetice (clasicist, romantic, modern).

Este un **roman de inspiraţie socială**, însumând „dosare de existenţă" ale unor tipuri umane determinate în primul rând de circumstanţele sociale, apoi de „datul" psiho-afectiv şi de factorul ereditar. *Enigma Otiliei* este însă şi un **roman de problematică morală, un roman de_dragoste şi un bildungsroman** (roman al cristalizării unor personalităţi, surprinzând etapele devenirii celor doi adolescenţi, Felix şi Otilia).

Tema fundamentală (balzaciană şi ea) este cea a existenţei unei societăţi precis ancorată într-un spaţiu geografic şi într-o perioadă istorică (**existenţa societăţii burgheze bucureştene în primul sfert al secolului trecut**). Această temă fundamentală se dezvoltă în **trei arii tematice**: tema moştenirii, a paternităţii şi cea a iubirii. Se poate identifica şi o temă a parvenirii în măsura în care toate personajele (cu excepţia lui Pascalopol) năzuiesc – conştient sau inconştient – să pătrundă într-o sferă socială superioară, prin îmbogăţire, prin căsătorie sau prin afirmarea profesională.

Dacă **titlul** iniţial *(Părinţii Otiliei)* sublinia tema paternităţii, titlul sub care a fost publicată cartea reliefează eternul mister feminin („enigmă este tot acel amestec de luciditate şi ştrengărie, de onestitate şi uşurătate" caracterizând pe eroina omonimă), dar şi misterul unei vârste şi al vieţii însăşi ("Această criză a tinereţii lui Felix, pus pentru întâia oară faţă în faţă cu absurditatea sufletului unei fete", aceasta este „enigma" – afirmă scriitorul însuşi). Ultima semnificaţie – cea generală – este luminată de târzia reflecţie a lui Felix din finalul romanului: „Nu numai Otilia era o enigmă, ci şi destinul însuşi".

Compoziţia romanului este clasică: cele **douăzeci de capitole** (fără titlu) se succed **cronologic**. Axa unui timp obiectiv, derulat lent la început, apoi într-un ritm tot mai accelerat, este marcată obsesiv prin sintagme temporale cu care debutează mai toate capitolele („Într-o seară de la începutul lui iulie 1909…", „A doua zi…", „În ziua următoare…", „Cu timpul…", „Pe la începutul lunii august…", „Când pe

toamnă târziu…", „În martie…", „Pe la sfârşitul lui septembrie…"). **Principiul simetriei şi cel al circularităţii**, care guvernează intrarea şi ieşirea în şi din universul cărţii, sunt evidente în secvenţele cu care se deschide şi se sfârşeşte romanul. Cele două tablouri care au acelaşi decor – casa din strada Antim – evidenţiază însă şi o tehnică a contrastului (descrierii ample, balzaciene de la început îi corespunde imaginea sintetică din final); ele propun un motiv de mare modernitate: cel al lui „Nimeni". Replica lui Costache Giurgiuveanu, absurdă la început – „Aici nu stă nimeni" – are putere de destin; ea se încarcă în final de o tristeţe existenţială, de sensuri adânci privind trecerea prin lume a „omului fără însuşiri", „devenirea întru devenire", vană, fără sens şi fără a lăsa urme. În final, cu adevărat, nu mai apare nimeni din clanul Giurgiuveanu sau Tulea, mărturie a existenţei lor derizorii rămânând doar casa în ruină. Arta compoziţiei valorifică şi alte tehnici moderne precum cea a contrapunctului (decorul citadin e brusc substituit de peisajul vast al Bărăganului), a colajului (juxtapunerea planurilor), a discursului discontinuu (cap. XVIII).

Structura romanului însumează trei planuri. **Planul epic principal** care urmăreşte **destinul clanului familial** (alcătuit din familiile înrudite Giurgiuveanu, Tulea, Raţiu). El se ordonează în jurul istoriei moştenirii, fiind deci dinamizat de un **conflict economic** (lupta nesăţioasă pentru avere se va da în final între Agae şi Stănică, adevărate fiare citadine). Tema paternităţii – dezvoltată tot în acest plan – reliefează un **conflict de ordin moral**.

Cel de al **doilea plan narativ** urmăreşte **povestea de iubire dintre Felix şi Otilia**, eroii surprinşi în devenire, în confruntarea cu lumea şi cu ei înşişi. Lor li se adaugă Leonida Pascalopol care trăieşte revelaţiile unei iubiri târzii. Conflictul acestui plan este interior **– un conflict psihologic**, care se rezolvă prin opţiunea clasicilor: triumful raţiunii asupra pasiunii. **Planul-cadru** conturează, monografic, **existenţa burgheziei bucureştene** la începutul veacului al XX-lea. Tema parvenirii, definitorie pentru această lume în care Stănică Raţiu este un învingător, accentuează **conflictul de ordin moral**.

Subiectul romanului călinescian este linear. Desfăşurarea epică este lentă, precipitându-se brusc doar cu începutul capitolului al XVIII-lea. Până atunci, mişcarea epică rezultă din însumarea unor „dosare de existenţă" care fixează într-un cadru social-istoric, economic şi etic tipuri psihologice complexe, bine determinate (excepţie: Otilia). Discursul narativ (naraţiune heterodiegetică) se realizează dintr-o perspectivă omniscientă („focalizare zero"), prin apelul la timpuri verbale trecute (timpul narării este ulterior timpului „istoriei" narate).

După modelul balzacian, romanul începe prin fixarea coordonatelor temporale şi spaţiale ale acţiunii (**incipit** descriptiv). Aceasta este plasată într-o geografie reală a capitalei româneşti şi într-un timp istoric precis: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr de vreo 18 ani, îmbrăcat cu uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinţii Apostoli…". **Portretul iniţial** al eroului (manieră balzaciană de a-şi face cunoscuţi eroii la prima „intrare în scenă") se alcătuieşte din detalii vestimentare, din elemente semnificative de fizionomie şi sugestia liniei de forţă a caracterului („nota

voluntară" impune imaginea unui adolescent animat de o mare voință). Modelul comportamental asociat primei apariții a eroului este cel al străinului. Dezvoltarea acestui motiv literar motivează artistic transferul rolului de instanță narativă lui Felix, care devine observator şi personaj reflector în raport cu lumea necunoscută pe care o ia treptat în stăpânire. Descrierea casei din strada Antim (făcută cu ştiința şi plăcerea observării detaliului arhitectonic) este realizată din perspectiva personajului care îşi începuse călătoria inițiatică într-un spațiu străin, într-o lume a necunoscutului, într-o existență nouă. Odată cu Felix Sima, descoperim treptat strada, casa, fațada, interiorul. Detaliile arhitectonice prin care sunt schițate casele de pe strada Antim, esențializate într-o judecată de valoare din perspectiva naratorului reprezentabil („[…] o caricatură în moloz a unei străzi italice.") au rol în caracterizarea mediului social căruia îi aparține Costache Giurgiuveanu şi familia sa. În acelaşi timp, descripția creează atmosfera, are un rol în sugerarea caracterului şi a modelului existențial al personajelor, dezvăluie dubla realitate, cea **a aparenței** (pretențioase decoruri gotice amestecate cu ornamente arhitecturale clasice sugerează pretențiile de cultură ale eroilor) şi **a esenței** (totul e o banală copie, un fals care dezvăluie prostul gust; arhitectura clasică este imitată cu materiale derizorii, ieftine şi urâte, evidențiind zgârcenia burgheză). Cele mai multe notații evidențiază avariția şi orgoliul proprietarilor. Atitudinea scriitorului față de lumea pe care o propune este cea a creatorului-demiurg care se proiectează în text ca narator omniscient (amintind, din nou, de Balzac). Uneori, însă, naratorul mimează descoperirea unor realități odată cu cititorul (focalizare externă evidențiată prin notația comportamentistă şi prin jocul presupunerilor în aproximarea vârstei eroilor).

Intrarea în universul cărții se realizează printr-o tehnică a cercurilor concentrice (de model balzacian) prin care ne apropiem, prin mişcări succesive, de un spațiu şi un orizont existențial din ce în ce mai îngust. Descrierii care porneşte de la o geografie reală îi urmează o scenă-cheie (caracteristică tablourilor expozitive cu care se deschid romanele călinesciene), reunind toate personajele romanului. Reuniunea familială din salonul casei Giurgiuveanu prilejuieşte prezentarea personajelor în ipostaze definitorii, surprinderea relațiilor dintre ele, fixarea conflictului. În chip simptomatic, în final îi vom întâlni, peste un deceniu, doar pe „străinii" al căror destin a fost, efemer, legat de cel al clanului (Felix, Stănică, Pascalopol şi, într-o enigmatică absență, Otilia).

Planul epic central urmăreşte lupta clanului Tulea pentru a moşteni averea lui Costache Giurgiuveanu. Acesta întârzie s-o înfieze pe Otilia Mărculescu, fiica lui vitregă, neasigurându-i astfel dreptul la succesiune, întârzie să-i depună la bancă cei 300000 de lei obținuți din vânzarea unor case. Când este doborât de primul atac al bolii de inimă, Aglae şi familia ei „ocupă casa milităreşte". Scena (cap. XVIII) este antologică, evidențiind odiosul, grotescul şi tragicul unei lumi în care oamenii sunt iremediabil claustrați în cercul strâmt al unui univers lăuntric precar, dominat de o obsesie. Pentru a sublinia egoismul feroce al fiecăruia şi imposibilitatea unei comunicări reale între ei, autorul foloseşte modelul dialogului divergent din piesele americane, din teatrul absurdului, construind un fragment de text dramatic. Fără pic

de compasiune pentru fratele ei, Aglae vorbeşte despre o vagă boală proprie, hotărând să-şi îngrijească sănătatea. Aurica, obsedată ca întotdeauna, de căsătorie, vorbeşte despre norocul fetelor care se mărită. Stănică îşi aminteşte, cinic, despre veghea unui unchi muribund, obsedat de moştenire. Doctorul Vasiliad dezvăluie, fără să vrea, complexe de om incompetent, iar Titi, intenția mecanică de a copia în alt format aceeaşi carte poştală. După cel de-al doilea atac al bolii lui moş Costache, rapacele clan Tulea începe „să care" din casă toate lucrurile de valoare. Scena jafului nocturn reliefează încă o dată înspăimântătoarea lăcomie şi lipsa de omenie ale personajelor. Revenindu-şi şi acum, Costache Giurgiuveanu îi dă lui Pascalopol o treime din banii de sub saltea, pentru a-i deschide Otiliei un cont în bancă. Cele 200000 de lei rămase îi vor fi smulse cu forța de Stănică, ceea ce îi va provoca moartea bătrânului.

Dacă **tema moştenirii** prilejuieşte evidențierea componentei economice a existenței burgheziei bucureştene, **tema paternității** înlesneşte dezbaterea asupra componentei morale. Toate personajele romanului se raportează la Otilia ca posibili părinți. În chip simptomatic, însă, nici unul dintre ele nu personifică ipostaza ideală de părinte. Puritatea sentimentului paternal al lui Pascalopol e alterată de implicațiile afective erotice; afecțiunea reală a lui moş Costache e erodată de avariție, iubirea lui Felix conține şi ea o doză de responsabilitate față de viitorul fetei, însă aceasta e formală, fiindcă eroul însuşi simte nevoia de a fi ocrotit matern de Otilia. Aglae întruchipează mama vitregă față de Otilia şi autoritatea rigidă, lipsită de căldură sufletească față de propriii copii. Stănică e un impostor şi în sfera paternității („un Cațavencu al ideii de paternitate"), deşi vorbeşte emfatic despre sentimentele sale de iubire şi responsabilitate de tată, el este tot atât de vinovat ca şi Olimpia de moartea fiului lor, Relişor. Simion Tulea şi Olimpia ilustrează tipul de părinți denaturați, indiferenți şi iresponsabili față de copiii lor.

Planul erotic al romanului propune şi el o dezbatere pe o temă general umană. Iubirea este problematizată prin diversitatea şi complexitatea situațiilor de viață surprinse. Povestirea romantică de iubire dintre cei doi adolescenți – Felix şi Otilia – urmăreşte monografic dilemele primei iubiri, de la fascinația atracției spontane la incertitudinile sentimentului deja cristalizat, de la inițierea erotică la opțiunea lucidă care pune capăt idilei. Sfârşitul acestei poveşti de dragoste (Otilia îl părăseşte pe Felix, plecând cu Pascalopol la Paris) vorbeşte despre caracterul iluzoriu al libertății de a alege şi a-şi asuma iubirea într-o lume în care totul este determinat de mecanismul economic şi social. Otilia înțelege atotputernicia acestui mecanism, de aceea renunță la visul fericirii prin iubire. În mijlocul unei lumi corupte, Felix şi Otilia îşi apără candoarea, puritatea pe care nu le pot salva decât despărțindu-se. Dragostea lui Pascalopol („eu ştiu să iubesc, fiindcă nu am iubit pe nimeni", îi spune Otiliei) implică şi ea generozitate. El va renunța la Otilia, redându-i libertatea când înțelege că fata nu mai este fericită. În roman iubirea este un concept şi o realitate care determină diferențierea eroilor, ca şi problema paternității. Pentru Felix iubirea este o comuniune de idealuri, aspirații, interese. Pentru Otilia este un sentiment delicat ca o floare care are mereu nevoie de un decor schimbat, ofilindu-se în lupta dură pentru existență. Pascalopol îşi exprimă

iubirea prin ocrotirea responsabilă, paternă a Otiliei. Concepția despre iubire a Aglaei este a unei ariviste: „Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta! După nuntă vine şi dragostea.” Aurica este obsedată de problema dragostei, aceasta fiind singurul mod de a depăşi situația precară de fată bătrână. Stănică Rațiu consideră dragostea o afacere, un mod de a-şi realiza planurile ariviste. El nu se căsătoreşte oficial cu Olimpia decât atunci când este semnat actul dotal. O va părăsi apoi pentru Georgeta prin care îşi asigură protectori puternici în cariera politică şi în afacerile-i dubioase. Toate fețele iubirii pe care le surprinde romanul conduc la ideea că, într-o lume cupidă, dragostea nu poate supraviețui, că temeiul familiei este jocul de interese, pragmatismul, nu sentimentul pur.

Planul monografic este alcătuit din toate aceste „felii de viață” care surprind existența Bucureştiului în preajma anului 1909. Fără nici o intenție vizibilă de frescă socială, romanul evocă un Bucureşti inedit în literatura noastră, cu o viață ascunsă în case mohorâte, în izolări de grădini cu ziduri înalte. Deşi în acest spațiu citadin oamenii se întâlnesc pe străzi, la restaurante, se salută şi discută, ei sunt iremediabil singuri, „orfani” în chip simbolic (moş Costache la restaurant, Aurica pe Calea Victoriei, Titi în casa familiei Sohațki, Simion în propria casă, Felix şi Otilia în casa de pe strada Antim). În antiteză romantică, Bărăganul este descris ca spațiu al nemărginirii, în care ființa citadină poate recupera sentimentul cosmic. În romanul călinescian, mediul participă la existența personajelor, fiind impregnat de personalitatea acestora.

Finalul romanului „comprimă” timpul, rezumând un deceniu din existența personajelor, în contrast cu timpul destul de lent până atunci al narațiunii. El are funcția unui epilog, vorbind despre cariera şi căsătoria fericită a lui Felix, despre arivismul lui Stănică Rațiu, despre despărțirea Otiliei de Pascalopol. În decorul casei in strada Antim, acum, cu adevărat părăsită, ecoul vorbelor lui moş Costache, răsunând în amintirea lui Felix, are putere de adevăr tragic, părând rostite de destinul însuşi.

Arta narativă dezvăluie uluitoarea putere a autorului de a crea viață. Străpungând opacitatea banalului, naratorul omniscient dezvăluie liniile de forță ale caracterelor, sondează psihologii, deplasând adesea accentul de pe evenimentul exterior pe cel interior.

Epicul propriu-zis este relativ redus, substituit copios de dramatic (narațiune prin reprezentare). **Dialogurile** şi **monologurile** (alăturate adesea prin tehnica aparteului, ca în textul dramatic) sunt prezente în proporție impresionantă („romanul e vorbit în proporție de 75%”, afirmă criticul Radu Popescu). Cele mai multe dintre personaje ființează, deci, mai ales la nivelul limbajului. Acesta este încărcat de termeni citadini, de neologisme, de termeni abstracți, de referințe culturale. „După Caragiale nici un alt scriitor român nu a dovedit un mai autentic geniu al vorbirii citadine. Fiecare om vorbeşte exact limba lui individuală şi în acelaşi timp pe a epocii, a clasei, a cercului din care face parte” (Radu Popescu). **Descrierile** sunt şi ele realizate în acelaşi limbaj citadin cult (viziunea asupra Bărăganului se configurează după legile geometriei şi ale arhitectonicii citadine,

bivolii sunt „vite lungi, bituminoase”), punându-se astfel capăt viziunii sămănătoriste asupra naturii.

Arta portretului uimeşte prin procedeele de compoziţie de mare diversitate, cu valori artistice originale. Ea demonstrează „inexistenţa practică a clasicismului, romantismului, barocului în stare genuină”, pură (G. Călinescu). Cele mai multe portrete (esenţa „dosarelor de existenţă”) sunt **de factură realistă**, mijloacele de caracterizare sunt pronunţat balzaciene, iar în cazul Otiliei, moderne. Portretele morale ale lui Costache Giurgiuveanu, Aglae Tulea, Stănică Raţiu, Aurica şi al lui Pascalopol sunt întemeiate pe o trăsătură dominantă care le proiectează într-o anume tipologie umană. Sunt **caractere deplin şi definitiv conturate**, cele mai multe, **statice**. Ipostazele şi situaţiile existenţiale în care sunt surprinşi aceşti eroi confirmă apartenenţa lor la o categorie tipologică. Portretul fizic surprinde amprenta deformării sufleteşti asupra trăsăturilor, materializarea reliefului moral în fizionomie. Descrierea ticurilor nervoase, verbale, a gestului semnificativ şi definitoriu întregeşte portretul fizic. Descrierea vestimentaţiei, a mediului habitudinal contribuie la complexitatea referinţelor caracterologice.

Analiza psihologică este practicată cu minuţiozitatea scriitorului realist, într-un limbaj abstract. Sondarea conştiinţelor se realizează mai ales prin monolog interior (stil direct), dar şi prin dezvăluirea mediată a fluxului gândirii (stil indirect liber). Elementele care aparţin sferei intuiţiei psihologice se asociază statornic celor ce se oferă percepţiei senzoriale.

Costache Giurgiuveanu este personajul central al romanului; aflat în miezul istoriei moştenirii, el determină direct sau indirect destinele celorlalţi eroi.

Aparţine **tipologiei avarului**, înrudit spiritual cu Harpagon al lui Molière, cu Gobseck, Goriot, Grandet ai lui Balzac, cu Hagi Tudose, eroul lui Delavrancea. Se distanţează, însă, de zgârcitul clasic prin **complexitate.** Portretul fizic se alcătuieşte prin acumulare de detalii ce surprind grotescul eroului. Faţa spână, ochii „clipind rar şi moale ca cei ai unei bufniţe speriate de lumină”, gura cu buze îngălbenite de fumat, zâmbetul strâmb, glasul răguşit, vorbele bâlbâite alcătuiesc o apariţie stranie. Dublul epitet („rar şi moale"), ca şi comparaţia cu pasărea nopţii „speriată de lumină” evidenţiază trăsături definitorii: nehotărârea, lipsa de fermitate, teama de cei din jur. Vestimentaţia sa hilară dezvăluie zgârcenia. Casa cu arhitectură pretenţioasă, dar neîngrijită evidenţiază avariţia proprietarului. Interiorul ticsit de mobile vechi, desperecheate sugerează patima agoniselii.

Demersul analitic al romanului cumulează nenumărate situaţii, gânduri, fapte, vorbe şi gesturi care pun în lumină **zgârcenia delirantă** a personajului (de la micile „ciupeli” pe seama lui Pascalopol şi Felix, la atitudinea faţă de chiriaşii restanţieri, de la vânzarea de case până la visul de a-i construi Otiliei o casă cu materiale din demolări).

Deprinderile devenite automatisme sunt guvernate de suspiciune , de teama de a fi jefuit, de spaima faţă de lăcomia clanului Tulea. Bâlbâiala devine armă de apărare în faţa unei lumi cupide şi agresive. El se retrage din mijlocul acestei lumi în spaţiul protector al casei sale, în universul limitat şi precar al familiei.

Avariția sa nu stinge însă instinctul de conservare, ca în cazul lui Hagi Tudose, şi nici omenescul din sufletul lui. O iubeşte – atât cât poate el iubi – pe „fetița" lui, pe „Otilica", iar mai târziu se ataşează şi de Felix. Toate spaimele şi rezervele unui suflet frustrat, încremenit de zgârcenie se retrag, se destramă când Otilia îl mângâie pe „chelia ca de porțelan". Iubirea sa paternă este sinceră, neputând însă să învingă patima pentru bani. El ratează astfel şansa de a deveni sublim prin depăşirea propriilor limite. Sfârşeşte tragic, distrus fizic după al doilea atac şi psihic prin violența lipsită de scrupule a lui Stănică. Pendulând între grotesc, comic şi tragic, eroul se defineşte complex, ca individualitate pregnantă care se diferențiază de avarul clasic.

Stănică Rațiu, personaj principal şi el, aparține **tipologiei ariviştilor**, superior însă lui Dinu Păturică, eroul lui Nicolae Filimon, lui Gore Pirgu (Mateiu Caragiale), lui Iancu Urmatescu (Ion Marin Sadoveanu) ori lui Rastignac (Balzac). Produs al societății în care trăieşte, el are „geniu".

Avocat fără procese, individ monden fără o normă de conduită, adaptabil şi profitor, este înzestrat cu o remarcabilă inteligență speculativă, cu o intuiție deosebită.

Parvenit dintr-o familie numeroasă (numit ironic de narator „un sentimental cu instincte casnice"), fără resurse materiale, el se căsătoreşte cu Olimpia din calcul, clamând însă în toate ocaziile dragostea sa conjugală şi paternă. Înfățişarea (bărbat de o sănătate agresivă „cu mustață în chip de muscă") şi ținuta vestimentară sunt cele ale unui om de lume, sigur de sine. Vorbirea, mimica, gesticulația rămân însă principala modalitate de caracterizare ("vorbea sonor, rotund, cu gest artistic şi declamator"). Vorbirea lui emfatică aminteşte eroii lui Caragiale. Limbajul avocățesc dublat de o bună cunoaştere a oamenilor exercită o adevărată presiune psihologică asupra interlocutorului. Este o prezență activă, dinamică, mereu în aşteptarea „loviturii celei mari" care să-i schimbe cursul vieții. Inepuizabil în a da sfaturi, a colporta ştiri, a pune la cale aranjamente, el este omniprezent. E mereu jovial şi indiscret, dezinvolt şi volubil, abil şi demagog. Trăieşte minciuna şi impostura cu autenticitate, mimând emoții, ajungând să se înduioşeze de bunătatea sufletului său. În fond, e **un cinic** care nu se iubeşte decât pe sine, disimulând setea de parvenire şi versatilitatea. Joacă cu obstinație rolul soțului grijuliu, al tatălui îndurerat (pentru el familia e „țărişoara lui"), al ginerelui loial, al protectorului orfanilor. Sub aceste măşti se ascunde **firea agresivă, abjectă** care urmăreşte cu tenacitate averea lui Costache Giurgiuveanu. O va obține în cele din urmă prin rapt şi crimă. Acestea sunt treptele ascensiunii sociale. Cariera sa politică şi prosperitatea afacerilor dubioase sunt datorate căsătoriei cu Georgeta şi protecției admiratorilor acesteia. Caracterizările multiple făcute de autor şi de celelalte personaje sunt convergente; lor li se adaugă autocaracterizarea („Stănică e profund, degeaba încercați dv. să-l luați peste picior").

Aglae Tulea e un personaj static, de factură clasică, a cărei esență e surprinsă încă din primele scene. Întruchipează **răutatea umană**, înghețul sufletesc, ferocitatea arțăgoasă, lăcomia gregară, invidia şi incultura agresivă. Este „baba absolută fără cusur în rău" (Weissman), este „vipera" (Otilia) care crede cu

obstinație în puterea banului, desconsiderând orice valoare umană sau morală. Femeie de mare energie, autoritară şi lipsită de feminitate şi căldură sufletească (portretul fizic accentuează aceste trăsături: „fața galbenă cu buze subțiri, acre, cu nas încovoiat”) ea îşi face un scop al vieții din a deveni unica moştenitoare a averii fratelui ei şi a-şi căpătui copiii. Ca soră se dovedeşte odioasă, ca soție îşi manifestă doar agasarea şi dispreţul față de soțul bolnav. Nici ipostaza de mamă nu o reabilitează în plan uman, fiindcă, în copiii ei, se iubeşte pe sine. Aceştia sunt simple obiecte asupra cărora îşi exercită setea de a domina. Eroina eşuează lamentabil în toate planurile, devenind grotescă şi ridicolă.

Aurica şi Olimpia sunt şi ele ipostaze ratate ale feminității. Aurica e **fată bătrână** care a moştenit răutatea şi mărginirea mamei ei. În jalnică goană după virtuali pretendenți, ea devine o ridicolă şi tristă figură pe Calea Victoriei, la nunți şi la înmormântări. Olimpia e o prezență placidă, fără personalitate, incapabilă de iubire, o soție insipidă, mamă iresponsabilă, fiică egoistă şi indiferentă.

În contrast cu aceste personaje se defineşte ***Leonida Pascalopol*,** ilustrativ pentru **tipologia nobilului autentic**. Moşierul rafinat, cult, discret, sensibil şi generos se consideră un ratat care face o adevărată pasiune pentru „liliala Otilie”. O iubeşte cu generozitatea sufletelor mari, o ocroteşte cu o adevărată responsabilitate paternă. Dovada supremă a iubirii este puterea de a renunța la „viciul (său) sentimental”, noblețea cu care îi redă libertatea când înțelege că Otilia nu mai este fericită cu el.

Prin observarea caracterului şi comportamentului lui ***Titi*** şi ***Simion Tulea***, interesul se deplasează spre patologic şi cazul clinic (element de modernitate). ***Titi*** este „un caz”, un perpetuu adolescent trăind o criză de personalitate şi o criză erotică de durată. Încercarea timorată, dar şi disperată de a sustrage autorității materne sfârşeşte lamentabil. Căsătoria tăinuită cu Ana Sohațki nu va dovedi decât imaturitatea iremediabilă a eroului. Revenit sub protecția maternă, Titi va intra definitiv sub zodia degradării (artist ratat, biet copiator de ilustrate, copil etern care „ascultă pe mama” şi se leagănă la nesfârşit). ***Simion*** este o apariție bizară, întotdeauna în papuci şi cu broboadă pe umeri, ocupat cu brodatul ori cu scrieri incoerente. El sfârşeşte prin a se crede Mântuitorul şi e internat, fără remuşcări, în ospiciu.

Felix Sima ocupă un loc privilegiat, fiind personaj-reflector şi actor în scenariul epic al romanului. Este un personaj realist, complex, surprins în devenire. Dominanta tipologică îl plasează în tiparul **intelectualului**. Portretul fizic este schițat în linii clasice: „Fața îi era juvenilă şi prelungă, aproape feminină [...] dar culoarea măslinie a obrazului şi tăietura oblică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie.” Fizionomia în linii fine a adolescentului de 18 ani reliefează originea socială elevată, ca şi vestimentația, care – sobră, elegantă, distinsă – sugerează şi rigoarea disciplinei, a educației aproape cazone primite în liceul de băieți din Iaşi. Figura tânărului este individualizată prin „nota voluntară” care dezvăluie caracterul hotărât, ambiția celui decis să devină o celebritate în domeniul ştiinței medicale.

Biografia rezumată din perspectiva naratorului omniscient (procedeu balzacian de caracterizare) întregeşte prima ipostază a eroului, completând „dosarul” său de

existență. Felix, fiul doctorului Sima din Iași, absolvind liceul-internat, vine la București în casa unchiului său, Costache Giurgiuveanu, spre a urma Facultatea de Medicină. După moartea tatălui (mama și-o pierduse în copilărie) acest unchi prin alianță îi devenise tutore, administrându-i averea moștenită.

Prima ipostază a eroului e construită pe motivul străinului. Eroul pătrunde într-o lume necunoscută, rapace și agresivă, care ține să-i amintească – prin vocea Aglaei – că este un orfan. Ajutat de Otilia, pentru care simte o simpatie spontană și cu care se simte solidar printr-un același statut social, Felix depășește deruta primelor momente; analizând lucid esența acestei lumi, el înțelege mecanismul egoismului și al rapacității pe care ea se întemeiază și își definește în raport cu aceasta conduita („Pe Felix îl obosea, îl neliniștea această lume fără instinct de rudenie, aprigă, în care un om nu se putea încrede în nimeni și nu era sigur de ziua de mâine. Îi deveniseră odioși toți, și Costache și Aglae, și ceilalți și un gând îi stăruia în minte: să fugă cât mai repede și cât mai departe din această casă.”). În relațiile cu aceste ființe odioase, Felix se definește ca un intelectual superior, rămânând deasupra mediocrității, banalității și meschinăriei lor. El își construiește un cod moral și comportamental superior: „Voi căuta să fiu bun cu toată lumea, modest și să-mi fac o educație de om. Voi fi ambițios, nu orgolios.”

Cea de a doua ipostază urmărește inițierea erotică a personajului. Devenit student la medicină, el studiază cu îndârjire, „disprețuindu-și colegii mediocri”. Se remarcă prin publicarea unui studiu într-o revistă franceză, prin dorința de a-și face o reală cultură. Nu aceeași siguranță de sine se dezvăluie în viața sentimentală a eroului. Obișnuit să se scruteze cu luciditate, el înțelege curând că o „iubește pe Otilia”, dar ceea ce scapă minții sale clare este derutantul comportament al fetei, inconsecvența ei, labilitatea afectivă și mobilitatea psihică. Incertitudinile lui Felix, pendulările chinuitoare între încredere și dezamăgire, între speranță și deznădejde nu dezvăluie însă o natură lăuntrică funciar dilematică. Bucuriile și suferințele iubirii nu-l abat de la studiul său, devenit pasiune. Păstrându-și candoarea într-o lume lipsită de frumusețe și puritate, Felix își idealizează iubita, având sentimentul că o trădează prin relația cu Georgeta. Când povestea romantică, enigmatică a primei iubiri ia sfârșit, eroul reușește să-și domine suferința și deziluzia.

Ipostaza finală ne înfățișează un Felix maturizat în urma experienței trăite; el a înțeles că, într-o lume în care totul e supus degradării, dragostea a încetat să mai fie un sentiment netulburat. Eroul este în final un învingător, un „fericit” căsătorit într-un chip care se chemă „strălucit”, devenind o personalitate în lumea medicală europeană.

Otilia Mărculescu este **cel mai modern personaj al romanului**, prezență complexă și enigmatică, în continuă devenire, înscriindu-se „în eternul feminin și în clipă” (C. Ciopraga). Despre Otilia autorul afirmă: „[...] în planul poematic Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină […], e fondul meu de ingenuitate și copilărie […]. Eroina este tipizarea mea fundamentală, în ipostază feminină. Otilia este oglinda mea de argint.” (G. Călinescu, *Esența realismului*).

Este unul dintre personajele feminine cele mai complexe ale literaturii noastre, prezență memorabilă, cu un farmec inefabil, amestec de candoare și rafinament, de

copilărie şi maturitate, de capriciu şi devotament, de inconştienţă şi luciditate. Fata – pe care prozatorul o descrie astfel: „capul prelung şi tânăr, încărcat cu bucle, căzând până la umeri” – însumează toate crizele şi contradicţiile, toate neputinţele şi victoriile omului modern. Scriitorul însuşi o defineşte drept “exuberantă şi reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă”, „cu schemă lirică exprimând respectul faţă de femeie, sfială şi inocenţă”.

Biografia eroinei este singulară şi enigmatică. Rămasă orfană, fata îl are drept tutore pe Costache Giurgiuveanu, care doreşte să o înfieze dar amână împlinirea acestei decizii. Deşi iubită de moş Costache, de Pascalopol şi de Felix, Otilia are un statut social precar; ea trăieşte drama singurătăţii şi a incertitudinii viitorului. După moartea lui Giurgiuveanu, va fi alungată din casă de Aglae şi va accepta protecţia lui Pascalopol, căruia îi devine soţie.

Procesul devenirii eroinei este urmărit nu atât din perspectivă auctorială, cât din perspectiva nemediată a faptelor, a comportamentului, a vorbirii şi a gândirii personajului. Comportamentul fetei este contradictoriu, derutant. Nonconformista adolescentă pare capricioasă, instabilă, luând decizii care dezarmează. Acestea ascund însă maturitate, o judecată de mare subtilitate, o justă apreciere a circumstanţelor şi a oamenilor, o intuiţie remarcabilă. Sub aparenţa frivolităţii, a cochetăriei, a mirajului luxului şi exoticului se disimulează convingerea fermă a eroinei că, într-o lume a bărbaţilor, o fată fără zestre nu-şi poate afla un loc acceptabil decât prin lumina frumuseţii, a tinereţii, a spiritului şi sensibilităţii. Cu o intuiţie infailibilă, Otilia se comportă adecvat fiecărei situaţii, fiecărui om: este copilărească şi nebunatică alături de Pascalopol, tandră şi protectoare cu Felix, veselă, grijulie, generoasă cu moş Costache, dar ironică şi distantă faţă de clanul Tulea. Astfel se explică diferenţele de percepţie a celor din jur în legătură cu acest personaj.

Relativizarea personajului se realizează prin însumarea unor perspective multiple, divergente asupra Otiliei. Pentru Giurgiuveanu, ea este „fe-fe-fetiţa”, „Otilica” sa cea scumpă, care îi luminează bătrâneţea şi singurătatea. Pentru Pascalopol, este tânăra strălucitoare, cu suflet capricios de artistă dezinteresată de latura practică a vieţii, având însă nevoie de a fi protejată. Pentru Felix. este „o fată admirabilă, o fată superioară pe care n-o înţeleg”. Pentru Stănică, e femeia deşteaptă care ştie să se descurce în viaţă. Pentru Aglae şi Aurica, este “stricata”, “dezmăţata ce suceşte minţile bărbaţilor”. Otilia însă se judecă cu luciditate, descoperindu-şi structura dilematică: „Eu sunt o zăpăcită, nu ştiu ce vreau”, „sunt uşuratică, mi-e frică”, „noi, fetele, suntem mediocre şi singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta”.

Relativizarea şi problematizarea eroinei ca şi indeterminarea ei sunt **procedee moderne** prin care se sugerează eternul mister feminin (motivul oglinzilor mobile din odaia Otiliei – interiorul descris detaliat cu funcţie de caracterizare – şi motivul celor trei fotografii sugerând mobilitatea psihică şi continua devenire a eroinei). Într-o lume a parveniţilor, Otilia reprezintă spiritul boem, artista (simptomatic, numărul personajelor care reprezintă burghezia este covârşitor în raport cu reprezentanţii altor clase sociale: aristocraţia e ilustrată doar prin Pascalopol, iar intelectualitatea autentică, numai prin Felix).

Şi prin arta construirii personajelor, ca şi prin arta narativă, prin **stilul intelectualizat**, adecvat mediului citadin căruia îi aparţin eroii, romanul călinescian îşi demonstrează virtuţile de „sinteză estetică", constituind o izbândă a prozei româneşti interbelice.

- **Elemente realiste (balzacianism):**

1. roman de observaţie socială şi de problematică morală;
2. tema principală *(existenţa burgheziei bucureştene la începutul sec. al XX-lea*) şi ariile tematice prin care se particularizează această temă: *moştenirea, paternitatea, parvenirea;*
3. formula narativă: *naraţiune heterodiegetică, ulterioară, narator omniscient în ipostază demiurgică, focalizare zero;*
4. incipitul descriptiv, generând „efectul de real" (repere spaţio-temporale precis determinate);
5. construcţia subiectului (cu un ritm foarte lent la început, accelerat doar în ultima parte – începând cu capitolul al XVIII-lea);
6. arta construirii personajelor: „intrarea în scenă" a eroilor e însoţită de un portret iniţial (detaliul fizic individualizând trăsătura morală dominantă), modalităţi diverse de caracterizare: materializarea reliefului moral în fizionomie, ticul nervos, gestul semnificativ, descrierea vestimentaţiei şi a mediului);
7. tipologii balzaciene construite pe o dominantă morală („caractere"): avarul, parvenitul etc.

▪ **Elemente clasiciste:**

1. principii compoziționale: *cronologie, simetrie, circularitate;*
2. personaje construite în tiparul eroilor clasici („personaje plate”, construite pe o unică trăsătură, statice): fata bătrână, „baba absolută fără cusur în rău”, aristocratul etc.

▪ **Elemente romantice:**

1. elementele de bildungsroman: *Felix, Otilia;*
2. tema iubirii, motive literare: triunghiul erotic, orfanul, străinul;
3. procedeul antitezei în construirea personajelor (Stănică / Felix, Aurica / Otilia, Aglae / Pascalopol, Felix / Pascalopol);
4. descrierea Bărăganului din perspectiva naturii primordiale.

▪ **Elemente de modernitate:**

1. romanul citadin, problematica intelectualului;
2. elementele de „sinteză estetică”, anulând opozițiile clasic / romantic, tradițional / modern;
3. parodierea canoanelor, a convențiilor romanului realist („balzacianism fără Balzac” – N. Manolescu);
4. tehnici narative moderne: *discontinuitate narativă, pluriperspectivism;*
5. personaje moderne: Otilia (personajul relativizat), maladivii psihici, simbolizând alienarea omului modern;
6. registre stilistice diverse (limbaj citadin colocvial / limbaj intelectualizat).

ROMANUL POSTBELIC

Moromeții (vol. **I,** 1955; vol. al **II**-lea, 1967)

■ **Geneza:** principala sursă de inspirație – experiența trăită surprinsă în schița *Salcâmul* și în scrierea memorialistică *Viața ca o pradă*;
- 3 nuvele din volumul de debut (1948), *Întâlnirea din pământuri*: *În ceață, Dimineață de iarnă*, *O adunare liniștită;*
- schițarea subiectului în 1948; 1949 – prima redactare, modificată în primăvara lui **1955** (an în care va fi publicat primul volum);
- volumul al II-lea, început, după mărturisirile sale în 1953 ⇨ **1967**;
- intenția de a alcătui o tetralogie: *Moromeții* (I, II), *Delirul* (1975), *Marele singuratic* (1972);

● ***Ciclul moromețian***

■ inaugurează seria romanelor „**obsedantului deceniu**” (despre abuzurile din anii ’50).
■ **Roman polemic** în „dialog” cu opere ale lui Rebreanu, Sadoveanu, Zaharia Stancu etc.
- M. Preda surprinde complicațiile necunoscute ale sufletului țărănesc, firea contemplativă, bucuriile și libertatea spiritului rural care nu mai e devorat de pasiunea posesiunii pământului.

- O „propunere de realitate” care confirmă <u>mituri</u> arhaice (al Tatălui, al fiului risipitor, al supra-vieţuirii Binelui chiar şi atunci când răul, ura, violenţa, prostia invadează lumea oamenilor) şi infirmă <u>„mituri” ale veacului trecut</u> (mitul comunist al colectivizării şi al „omului nou” şi mitul sămănătorist al supravieţuirii gospodăriei ţărăneşti în structuri economice arhaice;
- întemeiază un **topos** individualizat literar: satul Siliştea-Gumeşti din Câmpia Dunării (prezent şi în *Marele singuratic, Delirul)*:
● simbolul verticalităţii acestui topos conceput ca un *centrum mundi* este salcâmul din grădina Moromeţilor, iar simbolul libertăţii morale a acestei lumi este poiana fierăriei lui Iocan;
- **timp istoric** al crizei: vara şi toamna lui 1937.
● vol. al II-lea: rezumarea anilor 1937-1947 şi „era ticăloşilor” – anii ’50 ai colectivizării forţate.

■ **Romanul realist obiectiv**, elemente **tradiţionaliste şi moderniste**
- **roman** de <u>observaţie socială şi de analiză psihologică:</u>
- <u>romanul unei familii</u> (**titlul**: intenţia de a urmări destinul unei familii);
- <u>romanul unei colectivităţi</u>: satul din Câmpia Dunării (înainte şi după cel de-al Doilea Război Mondial, până în anii ’50).

■ **Naraţiune heterodiegetică**; **narator omniscient, obiectiv**
- **perspective narative multiple**: perspectiva omniscientă (obiectivă)a naratorului alternează cu perspectivele interne (subiective) ale eroilor.

■ **TEMA: destrămarea familiei şi a civilizaţiei tradiţionale ţărăneşti;**
- **arii tematice:** <u>familia</u> şi <u>paternitatea</u>, <u>viaţa</u> şi <u>moartea</u> (condiţia umană), <u>timpul</u> şi <u>istoria</u> (condiţia individului confruntat cu istoria), <u>libertate</u> şi <u>constrângere</u>, <u>solidaritate umană</u> şi <u>exil interior</u>, <u>cunoaşterea</u>, <u>iubirea</u>.

➔ **Compoziţia primului volum** este ordonată de o axă fundamentală – cea a timpului devenit adevărat *personaj*; **compoziţie închisă;**
- **trei părţi** (29, 18, 28 de capitole), cu ritmuri epice diferite:
  ● **prima parte:** o durată dilatată – de sâmbătă seara, când Moromeţii se întorc de la câmp, până duminică noaptea→ fuga Polinei cu Birică;
  ● **partea a doua** alătură – printr-o tehnică modernă a colajului – scene diverse de viaţă din existenţa câtorva familii de siliştenii (Bălosu, Traian Pisică, Ţugurlan, Boţoghină; în centru, rămâne familia Moromeţilor;
  ● **partea a treia** cuprinde două mari episoade epice: secerişul şi conflictul dintre Ilie Moromete şi fiii săi mai mari;

⇨ **Incipit** modern, cu intrări multiple: descriptiv şi „punere în abis” :
- textualizează tema timpului, tema familiei, ca şi ideea de „început” prin termeni adverbiali şi substantivali;
- **tema timpului** se formulează din incipit prin motivul timpului bivalent, care ordonează evenimentele pe două axe temporale: un **timp obiectiv**, real, ameninţător – vara şi toamna anului 1937 – şi o **durată subiectivă** (timp iluzoriu ce <u>pare</u> a „avea nesfârşită răbdare”): „În câmpia Dunării, cu câţiva ani <u>înaintea</u> celui de-al Doilea Război Mondial se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari. Era <u>începutul</u> verii. Familia Moromete se întorsese <u>mai devreme</u> de la câmp.*”;*

⇨ **finalul** reia, contrapunctic, tema timpului (timp al „târziului” şi al crizei): „Trei ani <u>mai târziu</u>, izbucnea cel de-<u>al Doilea Război Mondial</u>. Timpul nu mai avea răbdare.*”*

■ **Compoziţia vol. al II-lea**, mai complicată: **5 părţi**, 91 de capitole:
- **prima parte** (23 de capitole) – o durată dilatată: 1937→1947 (noul comportament al lui Moromete; călătoria la Bucureşti, refuzul feciorilor de a reveni în sat; interdicţia pentru

Niculae de a-şi continua studiile; războiul, moartea lui Nilă; experienţe de cunoaştere ale lui Niculae după ce războiul s-a sfârşit – Ileana, moartea lui Sandu, pierderea credinţei în Dumnezeu; Niculae merge la şcoala de partid / episoade; întoarcerea lui Niculae; intervenţia lui Moromete; cearta cu Catrina, care se mută la Mariţa Alboaica, fiica din prima căsătorie; trimiterea lui Niculae ca activist în Siliştea;

- **partea a doua** (20 de capitole): îl are ca protagonist pe Niculae; evenimentele reale (tentativa lui Niculae de a-şi împăca părinţii) sunt dublate de evenimente rememorate sau de episoade onirice (visele lui Niculae; cel cu *calul / ielele* sunt relatate de Iosif, coleg la şcoala de partid de la Pălămida); dezbateri politice în pridvorul casei lui Moromete (Matei Dimir, Costache Giugudel, Nae Cismaru);
- **partea a treia** (22 de capitole): campania de secerat şi de treiarat; idila dintre Mărioara lui Adam Fântână şi Niculae; complotul împotriva lui Fântână, secretarul de partid – acţiunea *Cotigeoaia* (Isosică, Plotoagă, Zdroncan, Bilă, Mantaroşie); revolta ţăranilor care îşi duc grâul acasă; sosirea miliţienilor; stingerea conflictului prin predarea cotelor;
- **partea a patra** (13 capitole): întoarcerea Catrinei acasă; şedinţa de partid la care participă prim-secretarul; sancţionarea lui Bilă şi Plotoagă, înlocuit cu Vasile al Moaşii; Gheorghe Busuioc, căruia i se găseşte muniţie ascunsă, fuge şi se îneacă.
- **partea a cincea** (13 capitole.): idila dintre Moromete şi Fica, sora Răditei, prima soţie a lui Ilie; Niculae devine inginer horticultor; Ţugurlan e convins de Moromete să fie primar; 10 ani mai târziu, moartea lui Moromete, relatată de Ilinca şi de Mariţa; parastasul de un an – relatare din perspectiva lui Niculae (personaj-focalizator; discurs la persoana I); întors la Bucureşti, unde locuieşte cu Mărioara, îşi visează tatăl.

⇨ **Incipit** modern, de tipul „punerii în abis”: enunţ interogativ prin care se relativizează regimul moral la protagonistului: „În <u>bine</u> sau în <u>rău</u> se schimbase Moromete?”

- se enunţă **tema** schimbării, raportată la conceptele morale şi la raportul individ–colectivitate;

⇨ **finalul** este deschis, marcând un model compoziţional „în spirală”: vol. al II-lea începe într-o realitate imediată în care valorile morale se relativizează şi sfârşeşte în vis; valorile tatălui sunt recuperate de fiul său (mitul fiului risipitor: împăcarea din vis dintre Niculae şi Moromete):

- în primul volum, sunt urmărite meandrele universului lăuntric al lui Ilie Moromete, care trăieşte drama paternităţii înşelate (<u>conflict interior, psihologic</u>); în plan secund se cristalizează şi drama inadaptării lui Niculae, care se simte străin de lumea în care s-a născut;
- în al doilea volum, planul devenirii interioare e focalizat asupra lui Niculae care traversează o criză de identitate şi de valori (<u>conflict interior</u>: cognitiv, moral şi psihologic); în plan secund este urmărit Moromete care trăieşte drama însingurării şi a neputinţei de a se adapta noilor realităţi.

❸ <u>Cel de-al treilea plan</u> este **planul destinului comunităţii** ţărăneşti din satul dunărean – construit şi el pe două niveluri:

- nivelul monografic în care se configurează un model etnografic, cultural şi spiritual, specific satului românesc din Câmpia Dunării (obiceiuri, tradiţii, ritualuri / mentalităţi, comportament etc.);
- nivelul narativ, dinamizat de <u>conflicte puternice</u>: de interese, de idei, politic, economic, moral.

- în primul volum: întâmplări semnificative din viaţa siliştenilor (de exemplu, conflictul dintre Polina şi tatăl ei, conflictul dintre Ţugurlan şi fiul primarului Aristide etc.);

- în volumul al doilea acest nivel este puternic reliefat, romanul fiind un zguduitor document despre tragedia statului românesc tradițional colectivizat forțat.

■ **Desfăşurarea epică** a celor două volume se realizează în jurul a două personaje: tatăl şi fiul.

● **Primul volum** e mai ales **romanul unei familii**, avându-l ca protagonist pe Ilie Moromete.

- subiectul este construit pe conflictul între tată şi fiii mai mari;
- desenul epic se bazează pe paralelismul narativ, generat de cele două axe temporale: timpul real (timp amenințător, al crizei) şi durata interioară (timp „răbdător", apolinic, al contemplării);
- momentele subiectului sunt ordonate cronologic (intriga: hotărârea celor trei fii ai mai mari ai lui Moromete de a fugi la Bucureşti; punctul culminant: revolta fiilor, urmată de pedeapsa drastică; deznodământul: destrămarea familiei prin fuga lui Nilă şi Paraschiv).

● **Volumul al doilea** urmăreşte drama **destrămării civilizației ţărăneşti** tradiționale, determinate de colectivizarea forțată; romanul nu mai este focalizat asupra unui protagonist.

- subiectul este construit prin discontinuitatea narativă (model divergent, al conflictelor multiple);
- desenul epic îşi pierde coerența clasică; prin tehnica decupajului sunt juxtapuse planuri diferite, sunt dezvoltate alternativ nuclee narative;
- nu mai pot fi identificate momentele tradiționale ale subiectului (pe fiecare nivel narativ se configurează o situație intrigă, un punct culminant şi o rezolvare a conflictului).

Romanul postbelic. ***Moromeții*** de Marin Preda

Talent nativ de o forță excepțională, descinzând din „dinastia" marilor povestitori (Neculce, Creangă, Sadoveanu), dar şi din cea a realiştilor obiectivi (Slavici, Rebreanu), Marin Preda fundamentează prin opera sa o concepție profund modernă despre roman. Pentru autorul *Moromeților*, literatura este un mod de a se situa în realitate (o realitate trăită, înțeleasă, esențializată prin scris, devenită istorie exemplară, paradigmatică). Prin *Moromeții*, carte fundamentală a prozei noastre contemporane, M. Preda continuă tradiția romanului românesc de inspirație rurală (Slavici, Rebreanu, Sadoveanu) şi, în acelaşi timp, se distanțează de aceasta, propunând o viziune nouă, modernă asupra universului existențial rustic şi asupra țăranului român. **Vocația realistă** a prozei lui Marin Preda îşi află confirmarea în acest prim roman (*Moromeții* I, 1955) care îşi are rădăcinile în câteva nuvele din volumul de debut *Întâlnirea din pământuri*, 1948 *(O adunare liniştită, În ceață, Dimineață de iarnă).* Aşadar, **geneza** *Moromeților* (I, II) se întinde pe aproape două decenii, de la schițarea subiectului în 1948, la o primă redactare în 1949, esențial modificată în primăvara lui 1955 (an în care va fi publicat primul volum) şi până în 1967, când vede lumina tiparului volumul al II-lea (început, după mărturisirile scriitorului, prin 1953). Mai târziu scriitorul avea să afirme că intenționează să alcătuiască o tetralogie din *Moromeții* (I, II) şi *Delirul* (I, 1975; volumul al II-lea n-a mai fost scris), având drept epilog *Marele singuratic* (1972).

Romanul abordează o temă fundamentală a scriiturii lui Marin Preda: **destrămarea civilizației tradiționale ţărăneşti**. Alte teme aduse în dezbatere

reprezintă şi ele linii de forță ale gândirii scriitorului: tema familiei şi cea a paternității, tema timpului şi cea a confruntării individului cu istoria, tema vieții, a iubirii şi a morții, tema cunoaşterii, libertatea şi constrângerea, iluzia şi realitatea, solidaritatea umană şi exilul interior. Romanul *Moromeților* e o „propunere de realitate" care confirmă mituri arhaice (al Tatălui, al fiului risipitor, al supraviețuirii Binelui chiar şi atunci când răul, ura, violența, prostia invadează lumea oamenilor) şi infirmă, destramă „mituri" ale veacului trecut (mitul sămănătorist şi poporanist al supraviețuirii micii gospodării țărăneşti în structuri economice arhaice; mitul comunist al colectivizării şi cel al „omului nou"). Este şi un **roman polemic**, intrând în dialog fertil cu opere consacrate (ale lui Rebreanu, Sadoveanu, Zaharia Stancu etc.). El descoperă complicațiile necunoscute ale sufletului țărănesc, firea contemplativă, bucuriile şi libertatea spiritului rural, care nu mai este devorat de pasiunea posesiunii pământului.

Moromeții este **romanul unei familii** (**titlul** subliniază intenția de a urmări destinul unei familii, element esențial al lumii țărăneşti) şi **romanul unei colectivități** ale cărei temelii sunt grav amenințate de un timp viclean care ascunde, sub aparența „răbdării", capcana unei „istorii frauduloase". Viziunea scriitorului se fundamentează din perspectiva confruntării omului cu **Timpul**, a umanității cu istoria, la răscruce de epoci, sub presiunea unor evenimente necruțătoare. Acțiunea primului volum se petrece cu trei ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, de la începutul verii până toamna târziu. *Moromeții* II surprinde un timp tragic, catastrofic, anii '50, în care satul este agresat de forțe ostile. Marin Preda inaugurează astfel seria romanelor ce dezbat **problematica „obsedantului deceniu**". Drama lumii moromețiene se desfăşoară într-un **spațiu** familiar scriitorului: satul Siliştea-Gumeşti din Câmpia Dunării. Prezent şi în alte romane *(Marele singuratic, Delirul)*, acest sat devine un adevărat „topos" privilegiat cu o identitate pronunțată „individualizat literar în chipul în care alte spații reale (din romanele lui Steinbeck sau Faulkner) au devenit puncte de reper într-o geografie a imaginarului" (E. Simion). Simbolul verticalității acestui topos, conceput ca un „centrum mundi", este salcâmul din grădina Moromeților, iar simbolul libertății morale a acestei lumi – poiana fierăriei lui Iocan.

Compoziția primului volum este ordonată de o axă fundamentală – cea a timpului care nu rămâne simplă cronologie, durată univocă în care se desfăşoară evenimente, ci se constituie ca o forță redutabilă, înşelătoare, vicleană încercuind primejdios existența. Cele **trei părți** (alcătuite din 29, 18, 28 de capitole) au ritmuri diferite determinate de acest timp înşelător, enigmatic. Ritmul lent al **primei părți** (care dilată neobişnuit o durată relativ mică – de sâmbătă seara când Moromeții se întorc de la câmp, până duminică noaptea, când Polina fuge de-acasă) este înlocuit de un ritm din ce în ce mai alert. **Partea a doua** alătură – printr-o tehnică modernă a colajului (a mozaicului) – scene diverse de viață din existența câtorva familii de silişteni. În centrul atenției se menține familia Moromeților. **Partea a treia** cuprinde două mari episoade epice: secerişul şi conflictul dintre Ilie Moromete şi fiii săi mai mari. Desfăşurarea epică a primului volum este marcată de două fraze-cheie, romanul având astfel o compoziție închisă. **Incipitul** textualizează ideea de

„început" prin termeni adverbiali şi substantivali, în vreme ce finalul marchează intrarea într-un timp al „târziului" şi al crizei: „În câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al Doilea Război Mondial **se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare**; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari. Era începutul verii. Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp." // „Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. **Timpul nu mai avea răbdare**". Personificarea realizată prin locuţiunea „a avea răbdare" conferă timpului regimul unei prezenţe personalizate. Timpul bivalent se reflectă într-o anume structură duală a romanului. Prim-planul e dominat de o durată subiectivă **-** timp interior, al contemplării şi al bucuriilor spiritului, timp al dialogului şi al jocurilor minţii (timp iluzoriu ce pare a „avea cu oamenii nesfârşită răbdare"). Într-un plan secund însă, se conturează ameninţător un timp obiectiv (timp real, timpul naraţiunii din primul volum: vara şi toamna anului 1937), în dezacord cu primul. E un timp istoric agresiv, imprevizibil. E timpul tăierii salcâmului, al complotului feciorilor împotriva autorităţii tatălui, timpul războiului din Spania şi al intensificării exerciţiilor premilitare în satul românesc, timp în care se prefigurează criza agriculturii româneşti („marele congres agricol"), criza guvernului care instituise de 3 ani starea de asediu (după uciderea lui I. G. Duca de către legionari) şi cenzura presei. La nivelul structurilor narative, motivul timpului bivalent – timpul aparent „răbdător" sub care se disimulează o „istorie frauduloasă" – este reliefat prin pauze descriptive ample, prin tehnica modernă a contrapunctului (în vreme ce, în poiana fierăriei lui Iocan, ţăranii se delectează discutând politică, în altă parte a satului, flăcăii fac exerciţii premilitare) şi prin tehnica simetriilor epice inverse (scena cinei care adună toată familia în tinda casei are drept corespondent cu semn invers tabloul altei cine de sâmbăta seara, când doar Moromete rămâne, însingurat şi absent parcă, la masă, ceilalţi fiind risipiţi prin colţuri).

Al doilea volum are o compoziţie mai complicată. Cele **cinci părţi** sunt alcătuite dintr-un număr inegal de capitole, criteriul de succesiune nemaifiind înlănţuirea, ci discontinuitatea narativă. Tehnica rezumativă stă alături de cea a digresiunii eseistice şi de tehnica mozaicului, într-o compoziţie polifonică prin care se tematizează dezordinea unei lumi în declin.

Structura romanului impune trei planuri. Planul narativ principal este cel al **destinului familiei,** având drept centru de iradiere familia Moromeţilor, iar ca situaţie conflictuală, răzvrătirea fiilor împotriva autorităţii paterne (conflict de principii şi de interese, conflict de ordin moral între generaţii: Ilie este apărătorul unor valori morale autentice, eterne, în vreme ce fiii săi mai mari aderă la „valorile" materiale ale unei lumi rapace şi agresive). Planul secund este un plan epic şi analitic, planul **destinului individual, al devenirii interioare.**

În primul volum, acest plan urmăreşte meandrele universului lăuntric al lui Ilie Moromete, care trăieşte drama paternităţii înşelate (conflict interior, psihologic); în al doilea volum, planul devenirii interioare e focalizat asupra lui Niculae, care traversează o criză de identitate şi de valori (conflict interior: moral, psihologic şi conflict de idei).

Cel de-al treilea plan este **planul destinului comunității țărănești**, dinamizat de conflicte puternice de ordin **politic, economic** și **moral**. În volumul al doilea, acest plan va deveni dominant, romanul fiind un zguduitor document despre tragedia statului românesc tradițional colectivizat forțat.

Desfășurarea epică a celor 2 volume se realizează în jurul a două personaje: tatăl și fiul. **Primul volum** e mai ales romanul unei familii, avându-l ca protagonist pe Ilie Moromete. El trăiește cu iluzia că familia lui este unită și că nimic nu poate amenința această unitate, atâta vreme cât ține laolaltă cele 14 pogoane primite prin împroprietărire de el și de Catrina. Numeroasa lui familie este însă hibridă, cu interese divergente. Cei trei băieți mai mari din prima căsătorie a lui Moromete – Paraschiv, Achim și Nilă –, deși fuseseră crescuți de mama lor vitregă, Catrina, o urăsc pe aceasta și pe copiii ei – Tita, Ilinca și Niculae, „copii făcuți cu Moromete". Feciorii sunt nemulțumiți și de faptul că tatăl lor „nu face nimic, că stă toată ziua" în loc „să se pricopsească câștigând bani frumoși ca alde Bălosu". Nemulțumirile lor sunt alimentate permanent de către sora mai mare a lui Ilie, Maria (poreclită Guica) care nu-i iartă fratelui cea de-a doua căsătorie. Deși tatăl încercase să facă pe plac fiilor mai mari, vânzând cereale la munte, aceștia se înverșunează mai tare, plănuind fuga la București cu oile și caii familiei. Pentru a plăti mereu amânatele datorii la bancă și „fonciirea", Moromete acceptă ca Achim să plece cu oile la București. Acesta nu trimite însă nici un ban din vânzarea laptelui și a lânii. Mai mult, după seceriș și treierat, când Moromete află de planurile feciorilor săi, conflictul devine acut. Tatăl încearcă zadarnic să împiedice, cu vorba bună sau cu parul, scindarea familiei sale. Paraschiv și Nilă vor fugi și ei, luând caii, bani și lucruri din lada de zestre a fetelor. Moromete este astfel obligat să vândă din pământ pentru a-și cumpăra alți cai și a plăti „fonciirea, rata la bancă, datoria lui Aristide și taxele de internat ale lui Niculae, rămânând ca necunoscută soluția acestor probleme pentru viitor". Acest subiect de o mare simplitate beneficiază de o adevărată orchestrație punctată de câteva scene-cheie. Deși evenimentele se succed cronologic, curgând dinspre un timp „răbdător" (era „începutul verii", Moromeții se întorseseră „mai devreme de la câmp") spre unul necunoscut, străin și amenințător, al toamnei târzii, al dezastrului, scriitorul apelează la un paralelism epic modern. Cina de sâmbătă seara din tinda casei Moromeților, cu familia toată adunată în jurul mesei joase, rotunde, dominate de statura tatălui așezat pe pragul odăii, pare un ceremonial atemporal care va dăinui cât satul românesc. Și totuși, semnele destrămării unor vechi rânduieli există de pe-acum. Cei trei fii mai mari „stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară". Spre finalul romanului, asistăm, tot sâmbăta, la o altă cină. Acum la masă mai stă doar tatăl, aplecat îndârjit peste farfurie, în vreme ce copiii își mănâncă bucata de pâine „trântiți prin colțurile tindei". O altă scenă – a ultimului prânz al familiei înainte de fuga feciorilor mai mari – anunță că risipirea familiei, înstrăinarea din sânul ei este irevocabilă: „Se adunaseră apoi cu toții și începură să mănânce într-o tăcere apăsătoare. Toate privirile erau întoarse înăuntru: aveau toți pleoapele trase în jos ca și când un somn greu ar fi plutit peste întreaga familie". O altă scenă cu funcție simbolică și premonitorie este cea a tăierii

salcâmului. Acesta pare o ființă magică, martor şi păstrător al atâtor tainice manifestări ale vieții țărăneşti nescrise. El face parte din viața familiei Moromete şi din viața satului („Toată lumea cunoştea acest salcâm"). Scena tăierii acestui copac sacru al toposului țărănesc e privită de sus, detaliile adunându-se într-o gradare sensibilă. Salcâmul pare a se împotrivi asemenea unei făpturi care vrea să trăiască. Căderea lui în zori de duminică, în sunet de clopot şi de litanii înălțate din cimitirul satului, are o măreție tragică, prevestind declinul unei lumi încremenite în rânduieli străvechi. După prăbuşirea salcâmului, urmează o tăcere de sfârşit de lume. Lipsită de reperul verticalității ei, lumea însăşi pare mai mică, mai urâtă, mai tristă: „Acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici". Printr-o tehnică a contrastului, de-acum evidentă, în ultima parte a romanului descoperim o scenă-replică. Omul, rămas atunci în picioare lângă salcâmul doborât, suferă, la rândul lui, o prăbuşire. Aşezat pe o piatră de hotar, Ilie Moromete cugetă la viclenia unei lumi care i-a înstrăinat copiii. Singur în imensitatea câmpului, cu capul în mâini, eroul se întreabă, îndurerat, unde şi cum a greşit: „Era cu desăvârşire singur … s-ar fi zis că doar el a rămas ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit […]. Înțelegea că se uneltise împotriva lui şi el nu ştiuse – **timpul pe care îl crezuse răbdător şi lumea pe care o crezuse prietenă şi plină de daruri ascunseseră de fapt o capcană** – iar lumea, trăind în orbire şi nepăsare, îi sălbăticise copiii şi îi asmuțise împotriva lui." Ca un alt gânditor de la Hamangia, personajul moromețian caută adevăruri, răspunsuri în lumea lăuntrică a cugetului său, descoperind prăpastia dintre iluzii şi realitate. Raporturile sale cu lumea dinafară se vor modifica esențial: „Dar cu toată aparența sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă … şi care acum privea însingurat de pe polița fierăriei lui Iocan."

În planul existenței comunității, viața satului este surprinsă prin alte destine conturate prin câteva episoade epice semnificative. Povestea de iubire dintre ***Polina***, fiica lui Bălosu şi ***Birică***, țăran sărac, se încheagă ca o replică evident polemică în raport cu eroii lui Rebreanu, Ion şi Ana. Birică nu este flăcăul înlănțuit de instinctul posesiunii pământului, neîncercând cu obstinație să parvină. Semnificativ, el intră în orizontul romanului prin cântec, apropiindu-se cântând de casa fetei pe care o iubeşte. Cuvintele umilitoare ale lui Tudor Bălosu nu trezesc dorința de a se răzbuna, luându-i pământurile (ca în *Ion*), ci durerea sinceră că este disprețuit doar pentru că nu este bogat. El o iubeşte cu duioşie şi disperare pe Polina, fiind gata să renunțe la zestrea ei. Fata nu mai este, ca Ana, victimă a lăcomiei părintelui şi a bărbatului ei, ci femeia aprigă care luptă cu o extraordinară energie pentru drepturile ei (îl îndeamnă pe Birică să secere grâul de pe lotul care i se cuvine ca zestre, dă apoi foc casei părinteşti). ***Țugurlan*** se distanțează şi el (printr-o tehnică a „simetriilor inverse") de eroul lui Rebreanu. Ca şi Ion, Țugurlan e săracul satului, violent „arțăgos ca un lup nemâncat", urând cu stăruință „tot satul, pe toți oamenii", până când înțelege brusc că există şi un alt mod de a se raporta la lumea în care trăieşte: contemplarea detaşată, senină a realității de la

înălțimea gândului. E ca și cum Ion s-ar desface pentru un răstimp de vraja humei, ca să stăpânească lumea cu puterea minții. Schimbarea atitudinii lui Țugurlan față de Moromete în primul rând, dar și față de oamenii din sat, nu diminuează energia personajului. El se răzvrătește împotriva autorităților din sat, descoperind că morarul (fiul primarului Aristide) fură din făina oamenilor. Se bate cu morarul și cu jandarmul, apoi merge de bunăvoie la închisoare. În volumul al II-lea, îl reîntâlnim: convins de Moromete să fie primar, va ocupa postul puțină vreme, fiindcă, solidar cu siliștenii, întârzie voit colectivizarea forțată. O altă poveste dramatică este cea a familiei lui ***Boțoghină***. El se îmbolnăvește și este nevoit să vândă din pământ pentru a se îngriji la un sanatoriu. În absența tatălui, cei doi copii, Vatică și Irina, ies la secerat, ținând pasul cu mama lor, Anghelina. Alți țărani săraci sunt Ion al lui Miai, Marmoroșblanc, Voicu lui Rădoi, Din Vasilescu. ***În poiana lui Iocan***, ei stau mai retrași, lăsându-i mai ales pe Moromete, pe Dumitru lui Nae și pe Cocoșilă să vorbească. Aceștia comentează știrile politice publicate în ziar cu o savoare și o plăcere nedisimulată. Ei coboară în orizontul lor de înțelegere și de așteptare realități, evenimente, personalități dinafara lumii lor țărănești. Luptele din Spania sunt raportate la înfrângerea nemților la Mărășești, familia regală e comparată cu aceea a unui țăran, acțiunile legionarilor sunt asociate, firesc, cu comportamentul și caracterul lui Victor Bălosu, legionarul din Siliștea-Gumești. Cel care însuflețește aceste întruniri duminicale este Ilie Moromete, care face un adevărat spectacol din lectura ziarului și din comentarea știrilor. Tot el este protagonistul altei **scene dramatizate**. În fața lui Jupuitu, preceptorul venit în bătătura Moromeților să încaseze „fonciirea", Ilie joacă o adevărată comedie, strălucind în arta disimulării, delectându-se pe seama prostiei și a mărginirii celorlalți. În altă parte a satului, se joacă însă un joc amenințător, prevestind un timp al violenței și al abuzurilor; exercițiile de la „premilitară" sunt însoțite de înjuraturile și amenințările învățătorului Toderici, veneticul care „încerca să-i facă pe băieți să uite că sunt flăcăi liberi, care trăiesc în satul lor cum le place". „Nu se știe cum se învățaseră flăcăii să fie înjurați și amenințați cu pușcăria. Învățătorul făcea acest lucru ca și când nu el ar fi venit cu aceste obiceiuri în sat." Altă scenă violentă petrecută în aceeași zi de duminică are loc la câmp, unde Achim îl bate pe paznicul moșiei.

Un timp catastrofic, al violenței și al abuzului, se instalează definitiv în **volumul al doilea. Tema destrămării** se amplifică nemăsurat, de la scindarea familiei la dispariția unui mod de viață, cel al țărănimii tradiționale. Ea se asociază pregnant cu **tema libertății morale** în luptă cu fatalitățile istoriei. Drama lumii țărănești se închegă treptat dintr-un discurs narativ fragmentar, secvențial, eseistic. **Compoziția** este alcătuită din mai multe fragmente (cinci părți, însumând 91 de capitole, față de cele 75 ale volumului I). Evenimentele „pline de viclenie" care se abat asupra satului statornicit altădată pe valori sigure sunt numeroase, complicate, confuze sau obscure, dar cu implicații și urmări de o violență imprevizibilă. Există un singur episod epic urmărit cu mai multă insistență (campania de seceriș și treierat supravegheată de Niculae, devenit activist de partid); celelalte sunt mai degrabă întâmplări, situații, evenimente supuse unei analize obiective necruțătoare, demitizante, privind tragedia postbelică a satului românesc. **Partea întâi** urmărește

mai ales dramele individuale ale celor 2 protagonişti – tatăl şi fiul. Fiecare traversează stări de criză ale eului. Tatăl, dovedind că poate fi şi un om pragmatic, făcuse negoţ cu cereale, refăcându-şi avutul. Deşi le oferă fiilor mai mari tot ce are, aceştia refuză să revină în sat, să redevină ţărani adevăraţi. Ei vor rămâne nişte dezrădăcinaţi, doar Achim supravieţuind (Nilă moare în război, Paraschiv piere secerat de tuberculoză). Încercarea lui Moromete de a-şi aduce fiii înapoi stârneşte însă mânia şi ura Catrinei, care îl va părăsi, mutându-se la „Alboaica", fata ei din prima căsătorie. Deşi părăsit de nevastă, eşuând în tentativa de a ţine legat de pământ şi de sat pe ultimul dintre fiii săi, pe Niculae, Ilie Moromete îşi regăseşte echilibrul interior, alcătuindu-şi un nou model comportamental în noile circumstanţe, în noile timpuri pe care le trăieşte. „Încet, ca dintr-o lungă boală, Moromete îşi revenise. Arăta iarăşi senin." Continuarea dezbaterilor cu tentă liberală este forma de rezistenţă pasivă pe care Moromete o adoptă. Comentând cu noii prieteni – Matei, Dimir, Nae Cismaru, Giugudel, Costache al Joichii – evenimentele din sat şi din ţară, Moromete redevine ţăranul-filosof, fidel principiilor sale verificate prin tradiţia unei întregi civilizaţii. Eroul redescoperă şi iubirea. Idila sa cu Fica, sora mai mică a primei lui soţii, îi luminează ultimii ani ai vieţii, până când, bolnav, bătrân, este adus în roabă de Sande, până când moare spunându-i doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă". Dacă Ilie Moromete se retrage încet din centrul evenimentelor, rămânând doar spectatorul lor, ***Niculae***, în schimb, e o prezenţă tot mai activă. Prima parte îl surprinde într-o criză de identitate (e în căutarea eului) şi într-o criză a valorilor morale. Copilul care se simţise totdeauna străin în lumea satului (violenţa îl înspăimântă, munca de la câmp îl sperie, astfel că o face fără tragere de inimă), înclinat spre învăţătură şi spre visare, trăieşte cu disperare crizele adolescenţei. Obligat de tatăl său să renunţe la învăţătură, el se apropie sufleteşte de cumnatul său, Sandu, care moare însă absurd, strivit de roata căruţei. Niculae se revoltă împotriva unui destin omenesc care îi pare strâmb întocmit şi împotriva lui Dumnezeu. Sedus de ideile umanitariste ale noului său prieten, notarul, eroul va deveni propovăduitorul unei „noi religii a binelui şi a răului". Niculae urmează cursurile şcolii de partid de la Pălămida şi se întoarce în Siliştea ca activist. Părţile următoare ale volumului al II-lea urmăresc schimbările radicale din viaţa satului. Niculae intră în conflict cu grupul comuniştilor arivişti din sat: primarul Potloagă, secretarul Isosică, Zdroncan, Mantaroşie, Bilă, Adam Fântână. În Siliştea-Gumeşti se dă o adevărată luptă pentru putere. Primii vor să-l înlăture pe Adam Fântână de la moară şi pun la cale o acţiune de compromitere („operaţia Cotigeoaia"), însă complotiştii se suspectează, unul trădează. Învingător va ieşi un necunoscut, Vasile al Moaşii, om dur şi viclean. Nu întâmplător, toţi aceştia sunt venetici, care năvălesc în lumea satului transformând-o într-o „groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâţia necunoscuţi". Adevăratele victime ale luptei pentru putere sunt silişteni precum Gheorghe, ţăranul care fuge speriat de reprezentanţii noii puteri, înecându-se în râu, sau Valache, cârciumarul, judecat şi condamnat pe nedrept, care protestează împotriva abuzurilor printr-o tăcere absolută. O victimă este şi Niculae, sancţionat pe line de partid; în urma sfaturilor fostului notar, el va

studia însă horticultura, devenind inginer. Deşi civilizaţia morometeţiană pare a dispărea într-o zvârcolire tragică, cel care duce mai departe, în închipuire, lumea plină de farmec a lui Moromete este Niculae, atins şi el de violenţa istoriei. Va înţelege abia după moartea tatălui esenţa gândirii, măreţia şi tragedia unui caracter, frumuseţea lăuntrică a bătrânului ţăran. Odată cu el piere o lume arhetipală care trăise după un cod moral statornicit prin tradiţie, o lume cu **obiceiuri** şi **ritualuri** venite din vechime. Descrierea formelor de ritual, vii încă în lumea satului – căluşul, hora, spălatul picioarelor la Rusalii, înmormântarea, parastasul, prima zi de seceriş, jocul băieţilor pe câmp cu bobicul, ritualurile bisericeşti, dar şi obiceiuri ale tinerilor îndrăgostiţi care se întâlnesc seara la poartă –, este prezentă firesc, fără ostentaţie în paginile romanului, întărind ideea unui cod al vieţii ţărăneşti. Nota lirică ori îngăduitor ironică însoţeşte adesea aceste descrieri. Viziunea este însă mai ales scenică. Eroii intră în scenă având caracterul pe deplin format, cu o gestică, o mimică, un fel de a vorbi puternic individualizate. Remarcabilă este **arta dialogului** care probează vocaţia de povestitor a lui M. Preda. Scriitorul apelează la toate formulele colocviului: **dialogul, povestirea retrospectivă** (relatarea primei călătorii la munte a lui Ilie Moromete), **confesiunea, monologul** autoadresat sau adresat unui interlocutor absent (dialogul imaginat cu Bâznae), **visul monologat** (Catrina, Niculae), **spovedania, sceneta** jucată de părinţi în faţa copiilor. M. Preda construieşte scenariile eroilor săi mizând mai ales pe **formele oralităţii**, pe vorbirea aluzivă, pe textul şi subtextul ironic, pe parafrază şi antifrază, pe topică şi intonaţie, pe diferenţele de ton şi de ritm. Fiecare personaj, dar mai ales Ilie Moromete, are astfel mai multe „voci" (una „puternică şi ameninţătoare, făcându-i pe toţi să tresară", alta ironică şi amuzată, voit inocentă sau mereu uimită, un glas îndepărtat şi absent, un altul stângaci-duios ori îndurerat-disperat). Cuvintele sunt chezăşia libertăţii interioare. Sub presiunea „istoriei frauduloase" însă, omului i se retrage dreptul de exprimare liberă („Să nu mai pot eu să vorbesc ce vreau? Adică eu să tac şi tu să vorbeşti, rolul meu rezumându-se doar să te ascult pe tine?" îl întreabă, revoltat, Moromete pe Ţugulan). Cuvintele sunt confiscate de noile autorităţi, golite de înţelesul ştiut, transformate în instrumente ale ameninţării şi constrângerii. „Limba de lemn" se instituţionalizează: „Un ordin punea în vedere că … un alt ordin le puse în vedere aceloraşi … încă alte ordine şi instrucţiuni sosiră în sat unul după altul tot timpul cât dură secerişul". Cuvinte precum „chiaburi", „unelte" pot avea valoare de destin. Un anume Gore, înarmat cu o bâtă ameninţă cu „ascuţirea luptei de clasă", un altul strânge cotele „mai cu vorba bună, mai aplicând dictatura proletariatului", Bilă, alt spirit primar agresiv, repetă invariabil: „Ţi-o spun cu lacrimi în ochi".

Arta naraţiunii se bazează în primul volum pe o tehnică a acumulării. Nici un detaliu nu este întâmplător, fiecare are o semnificaţie precisă şi o funcţie simbolică. Echilibrul şi complexitatea construcţiei romanului se datorează ştiinţei organizării epice, caracterului narativ al stilului (domină aici stilul indirect liber). Împletirea naraţiunii cu analiza, cu portretul, cu descrierea (tabloul câmpiei în dimineaţa primei zile de seceriş), cu microeseul analitic, cu discursul scenic (dialog, monolog însoţite de notaţii „regizorale") conferă modernitate scriiturii. Volumul al doilea se

întemeiază mai ales pe o tehnică rezumativă. Domină aici stilul direct al naratorului. Exprimarea directă a personajelor alternează cu cea indirectă (a autorului situat în perspectivă omniscientă) şi cu cea indirect-liberă (scriitorul e mediator între personaj şi cititor), într-un flux verbal din care dispar mărcile grafice ale trecerii de la un stil la altul. Formele oralității coexistă cu cele scriptice, exprimarea populară (vorbirea țărănească stilizată, revigorată prin recuperarea expresivității originare) se împleteşte cu cea intelectuală, cu expresia neologică. Vocația realistă a prozei lui Marin Preda nu suprimă însă încărcătura metaforică, simbolică a limbajului, nici tonalitățile lirice ale descrierii. Partea a treia a volumului I, de pildă, se deschide cu o remarcabilă descriere a câmpiei în zori („[...] soarele începe să răsară; câmpia se limpezeşte de spuma argintie a aburilor de rouă şi întinderea ei care joacă acum în nemărginiri de foc rece pătrunde prin ochi înăuntrul omului, îl împrăştie afară […] atunci omul râde încet, obsesiile lui se topesc şi o bucurie liniştită, aproape neştiută nici de el însuşi, dar luminoasă şi eternă ca cerul, se aşterne pe chipul lui". Omul se pătrunde astfel de misterul naturii, lăsându-se subjugat înainte de a începe „istovitoarea muncă" a secerişului. Descrierea ceremonialului primei zile de secerat e un cântec final al epopeii satului tradițional. Secerişul din volumul al doilea începe, în schimb, mult înainte de răsăritul soarelui, fără ceremonialul la care participa altădată întreg satul. Alte pagini reprezentative pentru stilul lui Marin Preda sunt cele ce alcătuiesc capitolul III din partea a patra (volumul al II-lea). Sub o ploaie „repede şi caldă" de vară, Moromete sapă cu îndârjire un şanț în jurul unor biete paie, vorbind cu sine, cu „Nilă care nu mai era sau cu Achim" şi mai ales cu acel Bâznae de care-i vorbise Niculae. Admonestează cu un fel de milă nesfârşită pe acest conlocuitor imaginar care crede că rostul vechii civilizații țărăneşti s-a încheiat. Într-un monolog interior adresat, de o mare frumusețe, bătrânul țăran, „prizonier parcă fără scăpare al elementelor şi al lui însuşi" îşi exprimă toată filosofia de viață, toate adevărurile adânci ale existenței prin vremi a satului.

Arta construirii personajelor este şi ea remarcabilă. Eroii intră „în scenă" cu o gestică, o mimică, un fel de a vorbi, puternic individualizate. Având un adevărat cult al limbajului, eroii comunică şi se comunică, arta dialogului probând vocația de povestitor a lui Marin Preda. Prin cuvinte, eroul moromețian aduce realitatea în orizontul conştiinței, o ia în posesie şi se înalță deasupra ei.

Ilie Moromete, personajul-conştiință al romanului, se opune oricăror forme de constrângere, retrăgându-se într-o muțenie protestatară. El este un personaj total, nepereche în proza românească de inspirație rurală. Reprezintă țăranul filosof cu o inteligență ascuțită, cu un nestins dor de a contempla şi a înțelege lumea în care trăieşte. Avându-l drept model pe chiar tatăl scriitorului, Tudor Călăraşu, Ilie Moromete este un **personaj realist** creat dintr-o atitudine polemică față de eroul lui Rebreanu, Ion. Complexitatea psihică a personajului lui M. Preda este revelată prin situațiile existențiale în care e surprins (viața satului românesc într-o vreme de răscruce a istoriei, într-un proces de destrămare a civilizației țărăneşti arhaice, tradiționale, de destrămare a familiei şi a sistemului de valori morale şi existențiale ale colectivității rustice), prin modelul comportamental pe care îl ilustrează, prin

modul de a vorbi şi de a gândi şi prin multiplele reflectări în conştiinţele celorlalţi. Complexitatea şi natura dilematică ale personajului sunt reliefate prin contrastul dintre manifestările exterioare şi eul de adâncime reflectat în cugetările personajului. Moromete stăpâneşte deplin arta disimulării care este o formă de apărare împotriva unei lumi a spiritelor primare, care îl consideră „sucit". Disimulându-şi adevăratele gânduri şi convingeri, eroul îşi apără, de fapt, libertatea interioară. Pentru Moromete, bucuriile vieţii nu sunt de ordin material, ci spiritual. Bucuria de a contempla cu seninătate şi distanţare superioară lumea şi oamenii îi conferă eroului o superioritate incontestabilă. Este un personaj dialogic aflat mereu într-un dialog fertil cu sine şi cu lumea, punându-şi întrebări, „mirându-se" neostenit de spectacolul existenţei. Este recunoscut drept liderul care animă întrunirile duminicale din poiana fierăriei lui Iocan, pentru că discută inteligent politică sau filosofează cu prieteni săi, Dumitru a(l) lui Nae şi Cocoşilă. Preocupările sale intelectuale, înclinaţie spre reflecţii, spre meditaţii solitare, dezvăluie un chip al ţăranului român inexistent până acum în literatura română. Moromete este astfel un personaj tipologic care reprezintă autentica bogăţie a vieţii spirituale a colectivităţii rustice. El este purtător şi apărător al valorilor consfinţite prin tradiţie. Pentru el, pământul nu este o valoare în sine, ci este condiţia esenţială a existenţei sale ca ţăran, temeiul demnităţii şi garanţie a libertăţii întru spirit. Deşi este o natură lucidă, cu un acut simţ al realităţii şi un spirit de observaţie remarcabil, eroul se autoiluzionează crezând că familia, cel puţin, îl înţelege şi că îşi va ţine fiii şi fiicele alături dacă luptă din răsputeri să-şi păstreze pământul primit la împroprietărire. Ipostaza iniţială de pater familias cu o autoritate intangibilă se clatină când înţelege că feciorii săi au o altă scară de valori decât el. Când află despre intenţia lui Nilă şi Paraschiv de a fugi la Bucureşti, unde Achim plecase deja cu oile, bătrânul ţăran încearcă cu deznădejde să le schimbe intenţiile. Nu reuşeşte însă să-şi ţină familia unită nici cu vorba blândă, nici cu măsura drastică a bătăii cu parul. Simţindu-se rănit, înşelat, trădat, Ilie îşi modifică radical comportamentul. Bucuria vorbei bogate şi a ceasurilor de contemplare a lumii de pe podişca din faţa casei se stinge în orizontul întrebărilor îndurerate. Când, într-un alt chip – prin învăţătură –, şi cel mai mic fecior, Niculae, se înstrăinează de rădăcinile sale ţărăneşti, Moromete trăieşte o adevărată tragedie care se consumă interior. El are însă puterea de a descoperi un nou sens existenţei sale. Părăsit de Catrina, el trăieşte o iubire târzie pentru Fica, sora mai tânără a primei sale soţii. Acest sentiment de mare intensitate îi redă pierduta seninătate lăuntrică. Chiar neputincios fizic, el rămâne o redutabilă forţă a spiritului. Consecvent sieşi şi principiilor sale, el exclamă pe patul morţii: „Domnule, eu întotdeauna am dus o viaţă independentă". Deşi „prizonier parcă fără scăpare al elementelor şi al lui însuşi", eroul moromeţian dovedeşte consecvenţă morală, demnitate, rezistenţă în faţa unui timp agresiv care „nu mai avea răbdare" cu oamenii. Relieful moral al personajului se conturează şi prin caracterizările făcute de celelalte personaje. Catrina blestemă într-una „suceala" omului ei. Băieţii mai mari îl judecă pentru absenţa simţului pragmatic, comparându-l cu Tudor Bălosu. Niculae îl defineşte

într-o reflecție sintetică: „[…] credea că el e centrul universului şi cum le aranjează el, aşa e bine".

Epopeea tragică a țăranului care trăieşte lăuntric drama dispariției satului românesc tradițional se conturează însă mai ales prin prezența directă în text a eroului, prezență însoțită de comentariile scriitorului omniscient. Ilie Moromete „ultimul țăran din literatura română" (N. Manolescu) rămâne un personaj monumental văzut scenic chiar şi atunci când se retrage în lumea miraculoasă a cugetării.

DRAMATURGIA

COMEDIA

COMEDIA este o specie a genului dramatic care prezintă tipuri umane, situații, moravuri într-o viziune jovial-satirică sau critic-ironică, construindu-şi structurile textuale şi limbajele scenice pe categoria estetică a comicului.

■ Forme asociate comicului sunt **umorul şi satira** (în vodevil sau farsă), **ironia**, **sarcasmul, grotescul, absurdul.**

■ „*Frecvent, comedia apare învestită cu atributelesatirei şi ale criticii morale, sistematizate într-un adevărat topos estetic*" (Adrian Marino).

■ ***Caracteristici:***

✓ Ideile dramaturgului, reprezentările şi viziunea despre lume şi om se comunică prin **acțiunea scenică bufă,** prin prezența scenică a personajelor comice, prin **structuri dramatice** menite să stârneacă hilaritatea.

✓ Acțiunea simplă,convențională, **limitată** în timp şi în spațiu este declanşată de un **conflict dramatic derizoriu** care se rezolvă printr-un **deznodământ vesel**.

✓ **Subiectul** însumează episoade desfăşurate scenic şi episoade relatate / interpretate la nivelul limbajelor scenice.

✓ Observația comică este orientată spre **tipologie** şi **generalitate**, surprinzând viciile omeneşti prin intermediul măştilor şi al „**caracterelor**" **comice**.

✓ **Personajul comic** are o **funcție actorială** mai accentuată decât în cazul celorlalte specii dramatice, întrucât jocul scenic, gestica şi mimica, registrele discursului comic sunt supramarcate; în vederea efectelor comice (se accentuează astfel contrastul dintre aparență şi esență).**- Discursul scenic** al personajelor actualizează într-un grad înalt resursele comice ale limbajului (jocuri de cuvinte de tipul calamburului, expresivitatea comică a erorilor de vorbire - *stereotipii, ticuri, pleonasm*, *tautologie*, *anacolut*, *hipercorectitudine, hiperurbanisme,* limbaj aluziv, de resurse argotice, colocviale, populare, ambiguități verbale etc.)

✓ Valorificarea maximală a categoriei estetice a **comicului** (*de moravuri, de situație, de intrigă, de caracter, de limbaj şi comicul numelor*); preponderența unui tip de comic determină clasificarea în **vodevil, commedia dell'arte, comedie bufă, comedie de moravuri, de caractere**, **de situații, de intrigă**.

O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale (premiera: 13.11.1884)

■ Ilustrează <u>caracteristicile</u> unei **comedii totale**, în care comicul de *moravuri* se asociază celui *de situații*, *de intrigă*, *de limbaj* şi *de caractere*.

■ Este inspirată din evenimentele politice ale anului 1883, (scindare în trei fracțiuni a partidului liberal, determinată de revizuirea constituției – aripa reformistă, cea antireformistă şi grupul *neutrilor*).

■ <u>**Lista de personaje**</u> evidențiază cele trei grupuri de interese, de influență şi de putere.

■ **Tema degradării vieţii publice şi private** se particularizează prin surprinderea unei bătălii electorale în „capitala unui judeţ de munte" ; teme secundare sunt: corupţia vieţii politice, lupta pentru putere, imoralitatea vieţii de familie.

■ **Compoziţia:** textul dramatic este organizat după canon clasic: **patru acte**, însumând **44** de **scene**;

- **Discursul dramatic** alternează dialoguri în perechi şi în grupuri din ce în ce mai mari, cu monologuri scenice de tipul discursului politic / *apartéului;*
- **Discursul didascalic** are caracteristicile metatextului nonliterar, al indicaţiilor pragmatice privind elementele spectacolului şi jocul actorilor.

■ **Spaţiul** acţiunii este obiectiv, limitat (capitala unui judeţ izolat):

- spaţiul scenic este puternic simbolizat: primele două acte au ca decor *anticamera* casei prefectului (deci spaţiul privat, unde se iau, de fapt, deciziile politice), apoi sala mare a primăriei (III: spaţiu public al aparenţelor, dublat de un spaţiu „al culiselor"; ultimul act: grădina Zoei, spaţiu privat care îl continuă pe cel public).

■ **Timpul** real este limitat la trei zile (11-13 mai „anul de graţie 1883), dar precizarea ambiguă „în zilele noastre" îngăduie regizorilor o surprinzătoare actualizare a acestui timp „carnavalesc".

■ **Subiectul** schematizează parodic cele cinci momente clasice:

- **expoziţiunea**: *reliefează de la început* conflictul de interese între grupul dizident al lui Caţavencu şi aripa moderată (reprezentată prin prefect, Trahanache, Pristanda, Zoe);
- **conflict derizoriu;**
- **intriga** *–pierderea scrisorii de dragoste, în ajunul zilei când începe acţiunea* – se reconstituie din relatările personajelor, într-o cronologie inversă;

■ **Desfăşurarea acţiunii**:

● Caţavencu, care furase scrisoarea de la Cetăţeanul turmentat, pretinde să fie susţinut în alegeri de grupul celor care deţin puterea (Tipătescu, Trahanache);

● după ce este arestat şi apoi eliberat, Caţavencu obţine promisiunea lui Zoe că va fi desemnat drept candidat la întrunirea politică din seara următoare;

● Pristanda opreşte telegrama lui Farfuridi şi Brânzovenescu şi aduce o altă „depeşă", prin care Centrul impunea candidatura lui Agamiţă Dandanache;

● la adunarea electorală din aceeaşi seară, Farfuridi şi Caţavencu îşi rostesc discursurile în sala mare a primăriei, dar decizia este luată deja;

● **punctul culminant**: desemnarea candidaturii lui Dandanache, urmată de încăierarea rivalilor politici, soldată cu pierderea scrisorii de către Caţavencu;

● **deznodământ vesel**: scrisoarea pierdută este înapoiată lui Zoe;

-sărbătorirea victoriei lui Agamemnon Dandanache.

■ **Registrul stilistic dominant este comicul:**

- ***de moravuri*** (şantajul, farsa politică, corupţia, imoralitatea);
- ***de situaţie*** (pierderea / găsirea celor două scrisori);
- ***de caracter*** (eroi comici, ridicoli, groteşti; tipologii clasice: *demagogul* (Caţavencu), *prostul agresiv* (Farfuridi), *senilul* (Dandanache), *încornoratul naiv* (Trahanache), *slugarnicul* (Pristanda), Cetăţeanul turmentat;
- ***de limbaj*** (stereotipiile din vorbire, greşelile de exprimare: *neologisme stâlcite, pleonasme, anacolut, nonsens, paradox, contradicţie în termeni* etc.*)*;
- ***comicul numelor*** *proprii* ale personajelor.

Comedia. ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale

Născută încă din Antichitate, pentru a sancționa scenic vicii ale naturii umane, **comedia** este o specie a genului dramatic în care sunt zugrăvite într-o manieră satirică tipuri umane, carențe de caracter, moravuri ale societății, situații hazlii, întotdeauna cu un final fericit. Principala **categorie estetică** pe care o dezvoltă acest tip de teatru este **comicul** care constă în acțiuni, situații, replici, tipuri umane, moravuri care provoacă râsul, fiind generat, de regulă, de un contrast între aparență şi esență, între frumos şi urât (Aristotel), între valoare şi nonvaloare, între efortul personajelor şi rezultatul derizoriu al desfăşurării de forțe (Kant), între intenție şi finalitate, între „viu şi mecanic" (H. Bergson). Forme asociate comicului sunt umorul şi satira (în vodevil sau farsă, de exemplu), ironia, sarcasmul, grotescul (mai ales în teatrul absurdului): „[...] frecvent, comedia apare învestită cu atributele satirei şi ale criticii morale, sistematizate într-un adevărat topos estetic" (Adrian Marino).

Orientând observația comică spre generalitate şi tipologie, dramaturgii antici şi cei clasici prezintă viciile omeneşti prin intermediul măştilor şi al „caracterelor" comice, în **comedii de moravuri** ori în **comedii de caractere**, dar şi prin comicul de intrigă sau de situații, în **comedia bufă** ori în ***commedia dell'arte*** (bazată pe improvizația actorilor). Dramaturgii epocilor moderne revigorează comedia, apelând la limbaje scenice complexe prin care „personajele sunt reduse la scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică" (A. Marino). Această afirmație despre personajele din comedia modernă se poate aplica perfect şi eroilor din teatrul lui Caragiale.

Strălucit precursor al teatrului modern, I. L. Caragiale realizează prin opera sa dramatică o sinteză deosebită între **realismul critic** (evident în intenția de a înfățişa tipuri sociale şi concretul realităților contemporane, de care se distanțează lucid, critic şi ironic) şi **clasicism** (interesul față de ceea ce este permanent în natura umană; pasiunea echilibrului, importanța acordată formei). Există însă şi o componentă **modernă** a comediilor caragialeşti, care rezidă în comicul absolut, care anulează diferența dintre tragic şi comic prin transformarea existenței într-o farsă fără ieşire şi fără sfârşit, prin depersonalizarea individului devenit comediant, cabotin, impostor, mască acoperind vidul interior. Împletirea comicului cu parodia, cu grotescul şi cu absurdul, amestecul registrelor stilistice (de la limbajul colocvial la cel al dizertației ori tratatului de morală, de la proza retorică la pledoaria avocățească, de la stilul procesului-verbal la cel al reportajului de senzație) sunt şi ele embleme ale discursului dramatic modern.

Cea mai cunoscută şi, totodată, cea mai jucată piesă a lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, este **o comedie de moravuri** care instituie, în teatrul românesc, un stil dramatic caracterizat prin echilibrul perfect între structuri dramatice clasice (personaje, conflict, intrigă, acțiune scenică) şi moderne (ființarea eroilor exclusiv la nivelul limbajului, spațiul scenic simbolic, situațiile dramatice repetabile, configurate după modelul caruselului).

Tema degradării vieţii politice, sociale şi private se concretizează prin surprinderea unui episod din campania electorală pentru desemnarea unui candidat pentru viitoarele alegeri parlamentare. Acţiunea este plasată într-un orăşel de provincie, capitala unui judeţ de munte (pe care contemporanii au asociat-o cu Piatra Neamţ), în „anul de graţie 1883" (Caţavencu, actul III, scena I). Sursa de inspiraţie a fost, aşadar, viaţa politică din acel an, când problema revizuirii constituţiei a scindat partidul liberal în două grupări: cea moderată (condusă de I. C. Brătianu) şi cea radicală (reprezentată de C. A. Rosetti).

Titlul piesei reliefează intriga, sugerând – prin substantivul cu articol nehotărât – faptul că acea „scrisoare pierdută" este doar unul dintre multele mijloace de şantaj în lupta politică. Prin repetarea situaţiei scenice (apariţia unei scrisori similare care determină numirea „de la centru" a lui Dandanache), scrisoarea de dragoste trecută prin mai multe mâini devine simbol al corupţiei şi compromisului, ca şi al depersonalizării individului într-o lume în care până şi sentimentele (iubirea, onoarea, prietenia etc.) ajung „obiect de negociere".

Compoziţional, capodopera comediei româneşti este alcătuită cu o desăvârşită artă a construcţiei clasice. Cele patru acte (cu 9, 14, 7 şi, respectiv, 14 scene) aduc în scenă mereu mai multe personaje, sugerând astfel sporirea tensiunii şi a agitaţiei provocate de evenimentul politic şi, mai ales, de întâmplarea aparent neînsemnată a pierderii unei scrisori de dragoste.

Formula dramatică se bazează pe structuri tradiţionale: succesiune cronologică, tehnica acumulării situaţiilor (tehnica „bulgărelui de zăpadă"), a înlănţuirii evenimentelor şi pe structuri dramatice moderne, precum simetria situaţiei scenice (repetarea „istoriei" scrisorii pierdute) ori instalarea „ex abrupto" a unui conflict care nu se rezolvă decât temporar în final, sau o situaţie-intrigă care s-a consumat înainte de ridicarea cortinei şi este reconstituită din replicile personajelor pe un traseu invers cronologic (relatarea lui Pristanda, a lui Trahanache şi a lui Zoe şi, în finalul primului act, relatarea Cetăţeanului turmentat, cel care găsise scrisoarea).

Conflictul derizoriu al jocului de interese îmbracă aparenţa unui conflict politic, dar confruntarea nu se produce între doctrine şi idei politice, fiindcă opozanţii fac parte din grupări diferite ale aceluiaşi partid de guvernământ. Aripa conservatoare (reprezentată de Trahanache, Tipătescu, Farfuridi şi Brânzovenescu) este cea care deţine puterea, iar aripa reformatoare (Caţavencu şi „dăscălimea") năzuieşte să acceadă la putere. Această polarizare a eroilor pe criteriul grupului de interese este evidentă încă din lista de personaje, care nu se alcătuieşte, ca de obicei, în ordinea importanţei rolului scenic. În chip neobişnuit în comedia clasică, conflictul derizoriu nu-şi epuizează resursele, nu rămâne simplu pretext pentru declanşarea şirului de situaţii comice. În piesa lui Caragiale, conflictul se amplifică neliniştitor, prin implicarea unui număr tot mai mare de personaje, prin proliferarea situaţiilor conflictuale în spaţiu (corupţia, imoralitatea, şantajul politic definesc şi viaţa politică a capitalei) şi în timp (promisiunea făcută de Zoe lui Caţavencu anticipează perpetuarea acestor practici politice şi la alegerile viitoare). Neobişnuită este şi **prezenţa unui singur plan structural,** căci viaţa politică şi

viaţa privată se amestecă sub semnul aceleiaşi imoralităţi, iar existenţa publică şi viaţa interioară se consumă la nivelul aceloraşi idei fixe, exprimate prin automatismele de gândire şi de limbaj.

Subiectul piesei urmăreşte momente de mare tensiune din existenţa „publică" a eroilor. Acţiunea se petrece într-o **durată** limitată, care aminteşte regula unităţii de timp din teatrul antic. Astfel, evenimentele din primele trei acte se aglomerează într-o singură zi (vineri, 11 mai 1883), cea a desemnării candidatului. Actul final mută acţiunea peste două zile (duminică), în momentul încheierii alegerilor, al desemnării câştigătorului şi al sărbătoririi publice a acestuia. Precizarea iniţială a dramaturgului „[…] în zilele noastre” îngăduie regizorilor care au pus în scenă piesa de-a lungul timpului să actualizeze în modurile cele mai neaşteptate „lumea pe dos” a eroilor lui Caragiale.

Spaţiul scenic este şi el puternic simbolizat, ca spaţiu „de trecere”, cu deschideri multiple. În primele două acte, „anticamera bine mobilată” din casa prefectului sugerează faptul că deciziile politice nu se iau în spaţiul public, ci „în culise”, aşa cum se întâmplă şi în actul al III-lea. Deşi întrunirea publică are loc în sala cea mare a primăriei, hotărârea definitivă ca Dandanache să fie desemnat candidat se ia în cabinetul primarului, unde Trahanache se întâlneşte cu Tipătescu şi cu Zoe. Ultimul actul, singurul în care se zăreşte, în fundal, orăşelul de munte (identificat de contemporanii lui Caragiale cu Piatra-Neamţ), are ca decor spaţiul deschis – grădina casei lui Trahanache, loc care comunică cu grădina publică.

Actul I, care îl are ca personaj de referinţă pe Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului, debutează cu evidenţierea situaţiei conflictuale. **Incipitul** de tip „ex abrupto” (caracteristic fiecărui act) propune o situaţie scenică frecventă în teatrul lui Caragiale – citirea ziarului (Tipătescu, puţin agitat, se plimbă cu *Răcnetul Carpaţilor* în mână; e în haine de odaie; Pristanda în picioare, mai spre uşă, stă rezemat în sabie):

TIPĂTESCU (terminând de citit o frază din jurnal): …*Ruşine pentru oraşul nostru să tremure în faţa unui om! Ruşine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase judeţe ale României pradă în ghearele unui vampir”.* (indignat) *Eu vampir, ai?… Caraghioz!*

PRISTANDA: *Curat caraghioz!… pardon, să iertaţi, coane Fănică, că întreb: bampir…ce-i aia bampir?*

TIPĂTESCU: *Unul… unul care suge sângele poporului… Eu sug sângele poporului!…*

Prin indicaţiile regizorale, ca şi prin replicile şi jocul scenic al personajelor se evidenţiază relaţiile dintre prefect şi poliţaiul oraşului. Dincolo de raportul dintre stăpân şi subordonatul linguşitor, se reliefează o anume familiaritate complice (apelativele „Ghiţă”, „coane Fănică”; tolerarea micilor „afaceri” ale lui Pristanda etc.). Lectura articolului incriminator pe care Caţavencu l-a publicat în ziarul său, Răcnetul Carpaţilor, pune în evidenţă **lupta pentru putere** în care sunt antrenaţi cei care conduc judeţul (gruparea lui Tipătescu şi Trahanache) şi cei care râvnesc să acceadă în sfera puterii (Caţavencu, Ionescu, Popescu, „dăscălimea”). Schimbul

de replici dintre Tipătescu şi Ghiță continuă cu „istoria steagurilor". Dialogul dramatic are aici nu numai rol de caracterizare a eroilor, ci, mai ales, **funcție descriptivă**, fixând reperele unui spațiu real, precizând topografia orăşelului, capitală de județ („două la prefectură, două pe piața lui 11 Fevruarie, două la primărie, unul la şcoala de băieți, unul la şcoala de fete, unul la spital, două la catrindală"). În secvența următoare, dialogul are **rol narativ**, Ghiță relatând cum s-a strecurat sub fereastra casei lui Cațavencu spre a spiona întrunirea „dăscălimii". În relatarea polițaiului, se fixează şi reperele temporale (timp real: 11 mai, fiindcă în ziua precedentă – 10 mai, sărbătoarea națională – avusese loc „focul" de artificii în piața cu steaguri şi „luminație" de sărbătoare – „anul de grație 1883"). Episodul retrospectiv istorisit de Pristanda este construit pe tehnica modernă a „teatrului în teatru": „[…] ce-mi dă prin gând ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică… şi binişor, ca o pisică, mă sui pe uluci şi mă pui să ascult: auzeam şi vedeam cum v-auz şi m-auziți, coane Fănică, ştiți, ca la teatru." Prin referirea la scrisoarea aflată în mâna lui Cațavencu, care ar putea să-i aducă acestuia sprijinul politic al mai marilor urbei, se configurează **situația-intrigă**, instalată definitiv în scena a IV-a prin vocea lui Trahanache. Acesta îi dezvăluie „prietenului său, Fănică", şantajul pe care îl exercită Cațavencu asupra sa, având ca armă o scrisoare de amor trimisă lui Zoe de prefect, pe care „venerabilul nenea Zaharia" o consideră plastografie. „Desenul dramatic" este astfel schițat în linii moderne, fiindcă traseul scrisorii pierdute e refăcut în sens invers, din replici ale personajelor care intră pe rând în scenă. Apariția Cetățeanului turmentat, în ultimele scene ale actului I, luminează deplin circumstanțele în care scrisoarea compromițătoare a ajuns în posesia „onorabilului" domn Cațavencu.

Actul al doilea e alcătuit prin alternanța scenelor în care apar cupluri ori triunghiuri de personaje cu scene de grup sau cu scene în care unicul personaj rămas în scenă monologhează. La ridicarea cortinei, Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu studiază listele electorale, calculând probabilitatea voturilor. Stereotipia gesturilor, a reacțiilor şi a limbajului lor dezvăluie obtuzitatea şi ignoranța oamenilor politici ai urbei. În contrast, Cațavencu va apărea ca o prezență dinamică, plină de temperament şi de voință. Arestat ilegal din porunca prefectului, Cațavencu este eliberat la decizia lui Zoe şi invitat să negocieze. El refuză cu tenacitate orice ofertă a lui Tipătescu (moşia Zăvoiul, postul de primar, funcția de avocat al statului etc.). Scena negocierii (actul II, scena IX) reliefează duplicitatea personajelor prin contrastul dintre dialogul amabil-insinuant şi aparteul subliniat prin jocul scenic (mimica, gesturile, mişcarea în scenă):

TIPĂTESCU (care a tot bătut din călcâi cu impaciență, coboară încet, rar şi cu dinții strânşi): *Iubite şi stimabile d-le Cațavencu, nu înțeleg pentru ce între doi bărbați, cu oarecare pretenție de seriozitate, să mai încapă astfel de meşteşuguri şi rafinării de maniere, astfel de tirade distilate, când situația lor e aşa de limpede... Eu sunt un om căruia îi place să joace pe față... Ia poftim, ia poftim, mă rog* (îi oferă un scaun, aparte): *Să fiu cuminte. Ce bine că-i Zoe dincolo!*

CAȚAVENCU: *Stimabile domn, d-tale îți place să joci pe față, primesc; mie-mi place să joc scurt, scurt* (gest de retezare): *Situația noastră o putem dezlega numaidecât.* (Tipătescu îi oferă jețul, el îl respinge ușor)

TIPĂTESCU (privind țintă la Cațavencu și cu tonul mârâit): *Poftim de!...*

CAȚAVENCU (care s-a retras puțin, cedează, în sfârșit, și cade pe fotoliu cam fără voie): *Mulțumesc.*

TIPĂTESCU: *Așa-i.* (șade aproape de el, Cațavencu se cam retrage. Tipătescu se îndeasă spre el, Cațavencu același joc, și iar) *Altfel, dar, onorabile domn, d-ta - prin ce mijloace nu-mi pasă! - posedezi o scrisoare a mea, care poate compromite onoarea unei familii... Eu viu și-ți zic* (cu multă afabilitate): *mă rog, onorabile domn, ce-mi ceri dumneata în schimbul acelui lucru?*

CAȚAVENCU (naiv): *Cum, nu știi?*

TIPĂTESCU (impacientat, bătând din călcâi): *Mă rog, onorabile, încă o dată* (răspicat)... *ce-mi ceri d-ta în schimbul acelei scrisori? Scurt! scurt!* (repetă gestul de retezare)

CAȚAVENCU: *Ei?... dacă este așa, dacă voiești scurt, iată: voi* (rugător) *să nu mă combați, ceva mai mult, să-mi sprijini candidatura...*

În cele din urmă, la insistențele lui Zoe, care uzează de toate „armele” persuasiunii feminine, prefectul acceptă să sprijine candidatura lui Cațavencu. Numai că, printr-o răsturnare de situație (tipică teatrului clasic), conflictul, care pare a fi tranșat în favoarea lui Cațavencu, se acutizează brusc prin apariția „depeșei de la centru” în care se solicită desemnarea lui Agamiță Dandanache.

Actul al treilea aduce în scenă un personaj colectiv: „alegători, cetățeni, public”. „Lumea” care participă la întâlnirea cu cei antrenați în cursa electorală apare ca o multiplicare depersonalizată a tipurilor individuale, fiindcă mulțimea „cetățenilor turmentați” nu se definește prin distanțare critică de politicienii cabotini, demagogi, inculți și imorali, ci prin aderență și complicitate la o viață politică marcată de corupție și falsificări. Se demonstrează astfel valoarea de adevăr a ironicei afirmații făcute de Tipătescu, care îi spusese Cetățeanului turmentat: „La alegători ca d-ta, cu minte, cu judecată limpede, cu simț politic, nu se poate mai bun reprezentant decât d. Cațavencu (apăsând), onorabilul d. Cațavencu!” Replicile în cor ale celor adunați în sala de întruniri a primăriei evidențiază scenic complicitatea tuturor „actorilor” care participă la farsa alegerilor. În rumoarea mulțimii, aplaudați de-o tabără și fluierați de cealaltă, iau cuvântul Farfuridi și apoi Cațavencu. Discursurile lor sunt strălucite ilustrații ale demagogiei, ale gândirii incoerente ori încremenite în formule false, în clișee care nu comunică idei, ci mistifică realitatea. **Punctul culminant** al actului (și al piesei) este anunțarea candidatului propus de la București – Dandanache. Încăierarea provocată de Pristanda din ordinul prefectului este o metaforă scenică, definind o lume haotică, absurdă, violentă prin prostia agresivă, prin tirania beției de cuvinte, prin incapacitatea de a deosebi adevărul de fals, esența de aparență, inocentul de cel vinovat. De altfel, în această piesă, nu există inocenți, ci doar complici mai mult sau mai puțin culpabili. Chiar Cetățeanul turmentat, prin care se individualizează electoratul dezorientat sau, poate, se personifică hazardul / destinul din tragediile

antice (schemă parodiată de Caragiale), este numai în aparență inocent, fiindcă deschide scrisoarea, citind-o şi nu înapoiază pălăria găsită în sala publică.

Între actul al treilea şi **actul final**, se aşează cele două zile ale votului. Tensiunea dramatică este menținută prin prezența scenică a lui Zoe care aşteaptă, înspăimântată, ca, din clipă în clipă, să fie publicată scrisoarea. Disperarea ei creşte când află de la Agamiță Dandanache – sosit pentru festivitățile electorale – că şi el s-a folosit în alegeri de o scrisoare de amor găsită, pe care n-a înapoiat-o însă, aşa cum a promis. Apariția lui Cațavencu îi redă speranța, dar acesta mărturiseşte că a pierdut, în timpul încăierării de la primărie, pălăria în căptuşeala căreia ascunsese scrisoarea. O nouă apariție, cea a Cetățeanului turmentat, aduce deznodământul situației. Acesta găsise pălăria lui Cațavencu şi, descoperind scrisoarea, o înapoiază „andrisantului". Bucuria nemăsurată a lui Zoe aduce şi salvarea lui Cațavencu, gata să conducă festivitățile prin care se sărbătoreşte alegerea lui Dandanache. Banchetul dat în cinstea candidatului „ales în unanimitate" reuneşte, în scena finală, toate personajele. Toasturile, şampania, îmbrățişările, atmosfera de veselie unanimă subliniază „binefacerile" unui sistem „curat constituțional". Dialogul final – purtat între Cațavencu şi Pristanda – accentuează ideea existenței carnavaleşti a unei lumi care ființează într-un „univers închis, în care contrariile sunt echivalente, iar alegerea nu-i cu putință" (B. Elvin).

Capodoperă a teatrului comic românesc, *O scrisoare pierdută* aduce în scenă o lume de **antieroi**, de marionete, cu acțiuni, cu mişcări şi rostiri dezarticulate. „Pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al omului oricărei societăți. Personajele lui Caragiale sunt nişte exemplare umane în aşa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță. [...] Omenirea, aşa cum ne este înfățişată de acest autor, pare a nu merita să existe." – afirma Eugen Ionescu. Într-adevăr, o lume în care „alesul" în Parlament este Dandanache, „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Cațavencu", pare o lume „pe dos", cu valorile inversate, trucate.

Deşi reprezintă **tipuri sociale** (în ultimă instanță, toate personajele *Scrisorii pierdute* sunt „variațiuni pe aceeaşi temă": „homo politicus", politicianul corupt şi demagog), eroii lui Caragiale sunt construiți şi pe un **defect general-uman** care le conferă valoare de „prototipuri" negative. Sub aparența tipurilor clasice însă, personajele lui Caragiale dezvăluie şi o structură de adâncime modernă. Astfel, ***Tipătescu*** este mai mult decât „junele-prim", fiindcă este gata să-şi asume responsabilitatea față de femeia iubită, căreia îi propune să fugă cu el. Mai mult, între „măştile" sale, se numără şi aceea a unui personaj-raisonneur, singurul capabil să se distanțeze prin ironie de o lume pe care o amendează critic: „Ce lume! ce lume! ce lume!". ***Zaharia Trahanache*** se sustrage şi el tiparului clasic al „naivului încornorat", pentru că abilitatea cu care contracarează şantajul lui Cațavencu dezvăluie, sub aparența „zahariselii" şi a „ticăielii" senile, omul de acțiune, cu un spirit treaz, care intuieşte punctul vulnerabil al adversarului. Perspectivele asupra fiecărui personaj se multiplică: autocaracterizarea este dublată de caracterizări contradictorii făcute de toți ceilalți eroi. Acest procedeu conduce la „pulverizarea" personajului, evidențiind absența unei personalități coerente şi consecvente,

substituirea acesteia cu măşti inconsistente, cu reacţii dezarticulate de marionete. Astfel, paradigma clasică a *Caracterului* este subminată dinlăuntru, determinând construcţia eroului modern ca ipostază particulară a absurdului din natura umană. Criticul I. Constantinescu remarca faptul că „în cazul celor mai importante figuri comice, Caragiale păstrează foarte puţin din structura tipului tradiţional. Prin distrugerea unităţii personajului şi a umanităţii lui, prin creaţia omului dezorientat în afara vieţii morale, cu comportament discontinuu, al omului fără calităţi, dramaturgul român este unul dintre creatorii structurii eroului farsei moderne.” Spre deosebire de eroii comediei clasice care „se amuzau adesea, imaginând absurdităţi”, personajele caragialeşti, afirmă criticul, „au pierdut facultatea jocului: aglomerările de confuzii, incoerenţele, delirul verbal sunt modalitatea lor de a comunica; ei nu au conştiinţa că au pierdut controlul asupra cuvintelor şi, totodată, contactul adevărat cu lucrurile.”

Între toate personajele *Scrisorii pierdute*, ***Agamemnon Dandanache*** joacă un rol aparte. El întruchipează viciile celorlalţi în grad maxim. Cu toate că apariţia lui scenică este redusă (numai în actul IV), personajul prinde viaţă datorită indicaţiilor scenice ale autorului, care utilizează în construcţia sa toate resursele comicului. Astfel, în lista de personaje, este aşezat imediat după Tipătescu şi definit ironic ca „vechi luptător de la ′48”. Epitetul „vechi” reliefează nu doar vârsta respectabilă, ci şi faptul că, intrat în politică cu patru decenii în urmă, este depăşit de evenimente, de realitate. Faptul că „vorbeşte peltic şi sâsâit” sugerează senilitatea, ramolismentul intelectual, ca şi numele, care face aluzie la „încurcăturile” pe care le provoacă memoria sa în derivă. Prenumele care aminteşte un erou de epopee (Agamemnon, regele care a condus războiul împotriva Troiei) este diminutivat comic. Cel numit şi *Gagamiţă* este astfel coborât în ridicol şi derizoriu.

Prezenţa scenică a personajului este construită pe două coordonate: cea a acţiunilor sale ca om „politic” şi aceea a profilului său psihic şi intelectual. În sfera relaţiilor publice, el acţionează cu abilitate şi perfidie. Găsind „scrisorica de amor” a „becherului”, „persoană importantă” în conducerea partidului, Dandanache o transformă în armă a şantajului politic. Lipsit de scrupule („mai canalie decât Caţavencu”), el îşi încalcă promisiunea de a o înapoia după ce este desemnat candidat pentru Cameră: „Cum se poate, coniţa mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac aşa prostie? Mai trebuie s-aldată… La un caz iar… pac! la *Răsboiul*.

Profilul psihic şi intelectual al personajului este marcat de senilitate, de fixaţii şi de stereotipii de gândire şi de vorbire. Astfel, el este obsedat de rolul pe care l-a jucat şi trebuie să-l mai joace familia sa în viaţa politică a ţării: „[...] familia mea de la patuzsopt… luptă, luptă si dă-i si dă-i, si luptă”. Lipsit de principii politice, Agamiţă Dandanache este un oportunist care trece dintr-un partid în altul „ca tot rumânul imparţial”, numai spre a beneficia de un loc în parlament. Contrastul dintre pretenţiile sale politice şi „personalitatea” lui marcată de gândirea incoerentă, de memoria în derivă, de limbajul dezarticulat este comic. Toate replicile lui Dandanache ilustrează comicul de limbaj prin stâlcirea peltică a cuvintelor, prin greşelile de logică şi de exprimare (anacolut, pleonasme, dezacorduri etc.), prin ticurile verbale („neicusorule, puicusorule”), prin prezenţa

interjecțiilor onomatopeice („birza… hodoronc-tronc, zdronca-zdronca… şi clopoțeii…”). Finalul în care ține „discursul” de mulțumire întregeşte imaginea caricaturală a celui care a câştigat în lupta politică: „În sănătatea alegătorilor… cari au probat patriotism şi mi-au acordat... (nu nemereşte) asta… cum să zic de!… zi-i pe nume de!… a! sufradzele lor; eu care familia mea de la patuzsopt în Cameră, şi eu, ca rumânul imparțial, care va să zică… cum am zițe… în sfârşit să trăiască! (Urale şi ciocniri).” Rivalii săi politici sunt Cațavencu şi Farfuridi, personaje construite în acelaşi registru stilistic al caricaturii, grotescului, absurdului. ***Nae Cațavencu*** este reprezentantul tinerei burghezii locale, candidatul grupării dizidente. Aşa cum se precizează în lista de personaje, este „avocat, director-proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaților*, prezident-fondator al *Societății Enciclopedice-Cooperative Aurora Economică Română*”. Situat în fruntea grupului “tânăr, inteligent şi independent”, Cațavencu se defineşte într-un dublu regim: în viața publică, el ilustrează **tipologia politicianului demagog**, iar în viața privată, **tipul arivistului** care se conduce după principiul lui Machiavelli (pe care îl atribuie greşit lui Gambetta) „*scopul scuză mijloacele*.“ Numele personajului (derivat de la *cață*, însemnând „femeie bârfitoare”, dar şi „instrument cu cârlig la capăt”, amintind însă şi de *cațaveică* – haină cu două fețe) subliniază cel două ipostaze. „Cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul latrans” (G. Ibrăileanu). Stăpânit de o dorință puternică de parvenire politică, Nae Cațavencu este tipul politicianului demagog, corupt, oportunist, lipsit de principii şi de scrupule în lupta politică şi în viața privată. Pentru a fi desemnat candidatul partidului pentru parlament, Cațavencu nu ezită să folosească şantajul.

Principala trăsătură psihică a lui Cațavencu este capacitatea de a se adapta la orice situație: „depersonalizat, el suferă de mimetism organic, care suprimă granița dintre real şi simulat” (Liviu Papadima). Acestă disponibilitate de a schimba masca este reliefată prin scene-pereche (scenele IX din actele II şi IV). Atâta vreme cât are scrisoarea este orgolios, agresiv, inflexibil (dialogul cu Tipătescu, actul II, scena IX). După ce pierde scrisoarea, devine umil, linguşitor (dialogul cu Zoe, actul IV, scena IX). În circumstanțele „devenirii” sale de-a lungul celor patru acte, precizările din „lista de persoane” se încarcă de noi semnificații: *Răcnetul Carpaților* ar figura prima ipostază, iar *Societatea Cooperativă Aurora Română* poate sugera disponibilitatea de cooperare din final. Limbajul lui Cațavencu este, mai mult decât al celorlalți eroi, alcătuit din idei gata confecționate. Prețios în aparență, limbajul său este în realitate ilariant. El cuprinde referințe culturale atribuite greşit, expresii latineşti stâlcite (*honeste vivere* devine „oneste bibere”), etimologii populare (locuitorii capitalei sunt numiți „capitalişti”), numeroase contradicții între termeni, nonsensuri, pleonasme etc., demonstrând incultura şi absența gândirii logice: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire”; „[…] după lupte seculare care au durat aproape 30 de ani […]”; „Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră!”

El ştie însă cum să simuleze emoția, să plângă, să-i influențeze pe ascultători. Cațavencu este un actor desăvârşit. Când urcă la tribună, îşi intră în rol, ia o poză afectată: „CAȚAVENCU (ia poză, trece cu importanță printre mulțime şi suie la

tribună; îşi pune pălăria la o parte, gustă din paharul cu apă, scoate un vraf de hârtii şi gazete şi le aşează pe tribună, apoi îşi trage batista şi-şi şterge cu eleganţă avocăţească fruntea. Este emoţionat, tuşeşte şi luptă ostentativ cu emoţia care pare a-l birui. – Tăcere completă. Cu glasul tremurat): *Domnilor!...Onorabili concetăţeni!... Fraţilor!...* (plânsul îl îneacă.) *Iertaţi-mă, fraţilor, dacă sunt mişcat, dacă emoţiunea mă apucă aşa de tare...suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune şi eu...* (plânsul îl îneacă mai tare.)... *Ca orice român, ca orice fiu al ţării sale... în aceste momente solemne...* (de-abia se mai stăpâneşte) *mă gândesc... la ţărişoara mea...* (plânsul l-a biruit de tot) *la România...* (plânge. Aplauze în grup)... *la fericirea ei!...* (acelaşi joc de amândouă părţile)... *la progresul ei!* (asemenea crescendo)... *la viitorul ei!* (plâns cu hohot. Aplauze zguduitore.)

Elementele paraverbale şi nonverbale ale discursului – precizate minuţios în indicaţii scenice de tip descriptiv şi narativ – reliefează o **retorică goală**, un patriotism de paradă, menit să ascundă o puternică dorinţă de parvenire. Noţiunile de *ţară*, *popor*, *progres* reprezintă pentru el simple lozinci în lupta electorală (calificate drept „fraze bune pentru gură-cască” de către Tipătescu). Scopul declarat al acţiunilor sale este ca “România să prospere şi tot românul să îmbogăţeze”; scopul real este accesul în sfera puterii şi, implicit, mai binele personal. Pentru acest „mai bine”, „onorabilul”, „nifilistul” Caţavencu se proclamă „liber-schimbist”, este gata să treacă în orice tabără, să încalce orice lege, juridică sau morală. **Faptele** sale o dovedesc: falsifică o poliţă pentru a primi împrumutul de la bancă, îi sustrage scrisoarea Cetăţeanului turmentat, îi şantajează pe liderii politici locali, iar, în final, acceptă umil să conducă festivităţile de sărbătorire a victoriei adversarului său. Imaginea ultimă a personajului este cea a oratorului „foarte ameţit, împleticindu-se-n limbă”, dar nerenunţând la tirade ieftine, la delirul verbal: „Fraţilor! Am luptat şi am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! ieri întristarea, azi veselia! Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituţional!” Delirul verbal, agravat de incoerenţa gândirii, îl defineşte şi pe rivalul său politic, ***Tache Farfuridi***. Avocat de profesie, el face parte din „comitetele şi comiţiile” prezidate de Trahanache, ilustrând în schema „faunei politice” acelaşi prototip al demagogului, iar în cea a „caracterelor” comice, tipologia **imbecilului absolut**. Criticul Ştefan Cazimir vede în el „întruparea prostiei solemne”, fără o individualitate proprie, cu o gândire schematică generată de automatisme existenţiale: „Şi eu, am, n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece trecute fix mă duc la târg; am, n-am clienţi acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din târg [...]; şi-eu am, n-am înfăţişare, la douăsprezece fix mă duc la tribunal.” Ca om politic, el se plasează definitiv într-un destin eşuat, deşi, retoric, dar grotesc, se asociază unor mari destine istorice: „[...] întotdeauna am repetat cu străbunii noştri, cu Mihai Bravul şi Ştefan cel Mare... cu Mircea cel Bătrân şi cu Vlad Ţepeş...” Prins o clipă în jocurile şi iluziile puterii, pare a deveni intransigent: „[...] când e vorba de prinţipuri sunt... mai catolic decât Papa”. Conştient însă de faptul că partidul înseamnă „madam Trahanache, nenea Zaharia, noi şi ai noştri”, Farfuridi se teme să semneze telegrama către „centru”, prin care denunţă trădarea, spunându-i lui Brânzovenescu: „Trebuie să ai curaj ca mine, trebuie să o iscăleşti, o dăm

anonimă!". „Curajul" său este doar un simulacru şi Farfuridi recade imediat în condiția de marionetă, care acceptă orice tranzacție („Trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar să ştim şi noi!"), motivându-şi inconsecvența într-un mod absurd: „Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători!" **Discursul scenic** al personajului alternează <u>două registre stilistice</u>. În prima scenă din actul III, când Farfuridi se adresează de la tribună asistenței din sala mare a primăriei, discursul său electoral este o înşiruire incoerentă de termeni pretențioşi, predominant neologici. El vorbeşte despre „opinia sa" asupra „revizuirii constituției" în „puncte esențiale", despre „legea electorală", „soțietate", „națiune", „plebicist", despre „moderați" şi „probe de tact", despre „extremişti", „exagerațiuni şi idei subversive", despre „ocaziuni solemne", „dileme" şi „ețetera". Izolate contrapunctic de avocățescul „dați-mi voie" sau de stereotipii ale limbajului colocvial („şi mă-nțelegi", „vreau să zic", „adică", „mă rog", „mai în sfârşit" etc.) aceste concepte se asociază în sintagme absurde, pleonastice, în nonsensuri, anacoluturi, truisme. Finalul monumental al discursului certifică definitiv imbecilitatea iremediabilă a personajului: „Din două una, dați-mi voie: ori să revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo şi anume în punctele… esențiale. Din aceasta dilemă nu puteți ieşi… Am zis!"

Alături de Farfuridi, apare mereu (în toate cele patru scene) ***Iordache Brânzovenescu,*** figură lipsită de individualitate, servind numai de „reflector", umbră şi ecou, pentru „omul politic" pe care îl admiră şi-l susține. De acesta îl apropie mai întâi numele, prin <u>aluzia lor culinară</u>, care sugerează, cum remarcase Ibrăileanu, „inferioritate, vulgaritate şi lichelism", apoi convingerile politice identice. Brânzovenescu serveşte de multiplicator al replicilor lui Farfuridi, care, fragmentate, repetate sau reluate ca „decupaje" semnificative, accentuează stereotipia limbajului sau absurdul ideii. Foarte interesantă este sub acest aspect, scena I din actul II, când cei trei fruntaşi politici – Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu – anticipează numărul voturilor favorabile. Printre „polițeturi" cu iz occidental denaturant, precum „stimabile", „onorabile", „venerabile" etc., răsar cuvinte din fondul autohton, frizând limbajul de mahala („neică", „Să n-am parte de Joițica dacă ştiu"). Când spiritele se aprind prea tare, căci Brânzovenescu devine „purtător de cuvânt" al lui Farfuridi, acuzându-l pe Trahanache de trădare, ei sunt taxați drept „vagabonți de pe uliță" şi „zavergii". Replicile se succed vertiginos, comicul magistral al scenei provine din gesticulație şi din mimică, din exclamații şi interjecții, din pauzele semnificative marcate prin puncte de suspensie:

BRÂNZOVENESCU: *De-aia noi astăzi când am mirosit ceva-cumva…*
FARFURUDI: *Ceva-cumva…*
TRAHANACHE: *Ceva-cumva?*
BRÂNZOVENESCU: *Dacă e ceva la mijloc…*
TRAHANACHE: *Dacă e ceva la mijloc?*
FARFURUDI: *Da, aşa, dacă e trădare, adică dacă o cer interesele partidului, fie!*
BRÂNZOVENESCU: *Dar cel puțin s-o ştim şi noi* (Trahanache vrea să întrerupă, fără să izbândească)".

Dintre aceşti „onorabili, stimabili, admirabili" candidați trebuie să aleagă ***Cetățeanul turmentat***. El reprezintă omul simplu, în ipostaza publică, a „cetățeanului" naiv, derutat de jocurile politice. Personajul care nu este individualizat prin nume este o prezență scenică simptomatică, prin care se subliniază grotescul farsei politice a alegerilor. Ticul său verbal, „Eu cu cine votez?", demonstrează totala dezorientare a electoratului, care rămâne înafara tuturor manevrelor politice. „Amețit" de demagogia electorală, de trecerile dintr-o tabără în alta, Cetățeanul turmentat dovedeşte mereu o naivitate dezarmantă dar şi o ignoranță care conduce la o complicitate condamnabilă: „Nu sunt turmentat... (zâmbind) coană Joițico... las' că ne cunoaştem... Mă cunoaşte conul Zaharia de la 11 Fevruarie... [...] dar vorba e, eu alegător... eu... (sughite) apropritar, eu pentru cine votez?" Chiar dacă părerea şi votul său nu contează, pentru că alegerea candidatului este determinată de manevrele politice ale „stâlpilor puterii locale", rolul care i se atribuie Cetățeanului turmentat în piesă este foarte important. El este personajul-agent care declanşează intriga acțiunii şi determină deznodământul, fiindcă este cel care găseşte, pierde şi regăseşte scrisoarea. Aparițiile sale scenice, mereu în momente nepotrivite, sunt generatoare de comic. Limbajul şi gesturile sale de „om turmentat" exprimă, simbolic, „turmentarea" unui electorat-marionetă căruia nu i se oferă opțiuni reale de a alege.

La polul celălalt, al lucidității, se situează cel care deține puterea executivă, prefectul județului ***Ştefan Tipătescu***, căruia i se atribuie şi un rol de raissoneur al piesei. Inteligent şi educat, el este om de acțiune şi de mare voință, cu o personalitate puternică şi un temperament de tip coleric (Trahanache: „bun băiat, cu carte, dar iute"). În situații de criză, cum este şantajul lui Cațavencu, prefectul îşi cenzurează firea impulsivă prin luciditate, prin exercițiul diplomației şi al disimulării. Cuvântul *tip* de la care este derivat numele propriu al personajului îl desemnează ca pe un „om cu o personalitate puternică, putând reprezenta un model" (*Dicționarul explicativ al limbii române*). El renunță la o carieră strălucită în structurile superioare ale partidului, la Bucureşti, pentru a rămâne în orăşelul de munte, alături de „prietenii" săi şi de Zoe. În momentul când este acuzat de trădare, reacționează superior şi disprețuitor față de Farfuridi: „Cum să nu mă iuțesc, onorabile? D-voastră veniți la mine acasă, la mine, care mi-am sacrificat cariera şi am rămas între d-voastră, ca să vă organizez partidul – căci fără mine, trebuie să mărturisiți, că d-voastră n-ați fi putut niciodată sa fiți un partid – d-voastră veniți la mine acasă să mă numiți pe față trădător… A! asta nu pot să v-o permit…" Caracterizat de către Pristanda printr-o semnificativă triadă – avere, putere, iubire („moşia, moşie, foncția, foncție, coana Joițica, coana Joițica, trai neneacă pe banii lui Trahanache, babachii") –, Tipătescu are conştiința puterii absolute şi comportamentul unui stăpân care poate schimba, discreționar, destinele celorlalți. Simptomatică pentru acest comportament este relația cu Nae Cațavencu, arestat mai întâi abuziv din ordinul prefectului, pentru ca apoi acesta să-i ofere postul de primar, funcția de avocat al statului sau moşia Zăvoiul (actul II, scena IX). Relația cu Pristanda reliefează şi ea mentalitatea de stăpân absolut al județului. Prefectul admite amuzat micile „învârteli" ale polițaiului („ai tras frumuşel condeiul"), ştiind

să-l facă servil, considerând că acesta se afla în serviciul său personal, nu al comunității: „[…] şi nu-mi pare rău, dacă ştii să faci lucrurile cuminte: mie-mi place să mă servească funcționarul cu tragere de inimă… ” Stăpânind arta disimulării (față de Trahanache se preface că nu ştie nimic de scrisoare, față de Farfuridi şi Brânzovenescu pozează în victimă, iar în dialogul cu Nae Cațavencu foloseşte un ton insinuant, pentru a-l determina să renunțe la candidatură), el foloseşte puterea în beneficiul personal, încălcând legea, dacă „o cer interesele partidului". Vorbeşte despre imoralitatea lui Cațavencu şi a lui Dandanache („Ah, ce lume, ce lume"), chiar dacă el însuşi înşală încrederea lui Trahanache. Prezența scenică a lui Tipătescu – tânăr şi prezentabil, energic, distins şi orgolios – este asociată tipologiei clasice a **junelui-prim**. Prin fidelitatea față de Zoe însă, prin disponibilitatea de a renunța la poziția socială pentru a fugi cu iubita sa în lume, eroul lui Caragiale depăşeşte schematismul canonului clasic.

Ghiță Pristanda, polițaiul oraşului, poate fi încadrat şi el într-o tipologie clasică – aceea a slujitorului linguşitor –, însă, din nou, Caragiale „de-construieşte" schema personajului clasic prin motivația puternică pe care i-o atribuie eroului său. Comportamentul lui Pristanda este, cu adevărat, servil, duplicitar, incorect. Dar, în lumea mercantilă şi imorală în care trăieşte Ghiță, acest comportament devine singura strategie eficientă în lupta pentru supraviețuire a măruntului funcționar care are responsabilitatea unei familii cu nouă copii: „Famelie mare, renumerație mică după buget". „Filosofia" de viață a polițaiului este formulată în primul soliloc al piesei (actul I, scena a II-a): „Tot vorba bietei neveste, zice: Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând." Convins de acest adevăr, Pristanda este mereu de partea celui puternic, dar, prevăzător, îl linguşeşte şi pe Cațavencu, pentru că acesta ar putea fi învingătorul de mâine. Limbajul şi jocul scenic al personajului subliniază până la dimensiuni groteşti servilismul care îl caracterizează. Când nu mai poate nega evidența în afacerea cu steagurile, tonul complice cu care se adresase până atunci prefectului devine rugător şi umil, dezvăluind spaima de a nu cădea în dizgrația stăpânului. „Scrofulos la datorie", încercând să vorbească asemenea stăpânilor săi (stereotipiile de limbaj, neologismele stâlcite, „curat murdare"), străduindu-se să fie pe placul tuturor, Ghiță Pristanda este, în cele din urmă, un personaj în care comicul şi grotescul se amestecă cu tragicul.

O altă figură interesantă a piesei lui Caragiale este ***Zaharia Trahanache,*** preşedintele – la nivel local – al partidului de guvernământ, al Comitetului Permanent, al Comitetului Electoral, al Comitetului Şcolar şi al altor „comitete şi comiții". Critica literară vede în Trahanache un *homo politicus* perfect adaptat societății sale. Ca şef de partid, îşi joacă perfect rolul, pentru că are experiență şi cunoaşte manevrele politice. Spre deosebire de Cațavencu, el şi-a atins toate scopurile şi vrea doar să-şi păstreze locul câştigat. Interesat numai de păstrarea imaginii publice de „prezident venerabil", de familist şi de cetățean onorabil, Trahanache pare a ilustra tipologia clasică a soțului înşelat, a „încornoratului". Sub aparența naivității şi a „ticăielii" senile însă, „nenea Zaharia" probează o luciditate, o intuiție şi un simț pragmatic infailibile, care îl ajută să descopere rapid punctul

vulnerabil al lui Cațavencu şi să contracareze, prin polița falsificată, şantajul acestuia. Pare, deci, mai verosimil faptul că Trahanache nu este un naiv, ci tolerează cu bonomie relația dintre soția sa şi „prietenul" Tipătescu, pe care îl îndeamnă insistent „să-i ție de urât Joițichii". Pentru că nu îl interesează decât aparența de respectabilitate, vorbeşte mereu despre „morală", „prințipii" şi „onoarea de familist". Alte stereotipii de vorbire sunt ticul verbal „Ai putințică răbdare" şi apelativul „stimabile", care, golite de sens, sunt utilizate chiar şi în situații inadecvate, cum este episodul întâlnirii cu Nae Cațavencu, relatat în scena a IV-a, actul I. „Partitura" lui Trahanache în această scenă este una de mare virtuozitate, ilustrând modelul „personajului trialogic" (Vasile Popovici: „Personajul trialogic percepe, interiorizează, trăieşte simultan trei conştiințe distincte"). Relatând discuția cu „stimabilul", personajul se „scindează" în voci: „Stăi să vezi... La Cațavencu. – Cum intru se scoală cu respect şi mă pofteşte pe fotel. *Venerabile*-n sus, *venerabile*-n jos. *Îmi pare rău că ne-am răcit împreună,* zice el, *că eu totdeauna am ținut la d-ta ca la capul județului nostru...* şi în sfârşit o sumă de delicatețuri... Eu serios, zic: *Stimabile, m-ai chemat să-mi arăți un docoment, arată docomentul!* Zice: *Mi-e teamă,* zice, *că o să fie o lovitură dureroasă pentru d-ta, şi ar fi trebuit să te pregătesc mai dinainte* [...] Zic iar: *Stimabile, ai puțintică răbdare, docomentul...* El iar: *... că de, damele...* Să vezi unde vrea să m-aducă mişelul!..." După ce joacă rolul lui Cațavencu şi se joacă pe sine, dedublându-se, va fi şi „vocea" lui Tipătescu, citându-i din memorie scrisoarea trimisă lui Zoe. Această dimensiune „trialogică" a personajului este dublată de o pronunțată dimensiune caricaturală, concretizată prin jocul scenic şi prin limbajul presărat cu truisme şi cu neologisme stâlcite: „Unde nu e moral, acolo e corupție şi o soțietate fără prințipuri, vrea să zică că nu le are." Alături de *Joițica*, tânăra şi energica lui soție, prezența scenică a lui Trahanache are efecte comice pronunțate.

Zoe Trahanache este o femeie voluntară şi ambițioasă, care apelează la toate armele feminine pentru a-i manevra pe cei din jur. Între personajele feminine din comediile sau schițele lui Caragiale, ea este cea mai cultivată, mai inteligentă şi mai abilă. Singură într-o lume a bărbaților (viața politică nu era accesibilă femeilor în vremea aceea), Zoe este cea care ia deciziile şi contrastul dintre o asemenea femeie energică şi personajele masculine reduse la rolul de marionete este o sursă a **comicului**. Prin valorificarea maximă a resurselor acestei categorii estetice, Caragiale este, incontestabil, maestrul comediei româneşti. Şi în această comedie, sub învelişul râsului, se ascunde satira, dramaturgul sancționând defectele oamenilor şi ale societății. Precum în comedia clasică, sursa comicului este contradicția dintre aparență şi esența, dintre ceea ce vor să pară personajele şi ceea ce sunt ele în realitate. Aparența este de cinste, corectitudine, amabilitate, dar realitatea este una deprimantă: corupție, parvenitism, demagogie. Astfel, Tipătescu, Trahanache, Pristanda, Cațavencu, Dandanache şi Zoe sunt surprinşi în renunțarea lor de la condiția exemplară pe care ar trebui să o reprezinte în comunitate. Se sancționează astfel, prin **comicul de moravuri**, o societate în care imoralitatea proliferează, pătrunzând până şi în comunitățile mai izolate şi mai conservatoare.

„Lumea-lume” a lui Caragiale se înfăţişează astfel ca o mulţime destructurată, alcătuită din indivizi pe care nu-i leagă nici tradiţii şi nici idealuri comune, ca o lume pentru care nu mai există nici o speranţă de reabilitare şi de salvare.

Valorificând şi **comicul de caracter**, I.L. Caragiale deplasează accentul de pe diformitatea exterioară a personajelor comice pe diformitatea interioară, intelectuală: prostia, ticăloşia, ipocrizia. Din acest punct de vedere, cu excepţia lui Tipătescu şi, parţial, a lui Zoe, toate personajele sunt comice prin ceea ce fac şi ceea ce spun. Comicul este provocat de suficienţa intelectuală şi de vidul interior exteriorizat prin limbajul şi comportamentul în viaţa publică şi privată. **Comicul de limbaj** este cel mai bine reprezentat. Limbajul folosit de personaje are o pronunţată funcţie de identificare şi de caracterizare a personajelor (poziţie socială, profesiune, nivel de cultură, inteligenţă, aparenţa politică, opţiuni existenţiale, scară de valori etc.). Cu puţine excepţii, personajele se exprimă greşit, într-un limbaj pleonastic, presărat cu tautologii, cu truisme sau cultisme stâlcite, cărora li se adaugă contradicţii în termeni ori nonsensuri [pronunţarea greşită a unor cuvinte: „andrisant”, „bampir”, „plebicist”, „renumeraţie” (Pristanda); „capitalişti” (Farfuridi); ticurile sau autonomismele verbale: Farfuridi: „La douăsprezece trecute fix.” Pristanda: „curat (murdar)” / Trahanache: „Stimabile”; „Ai puţintică răbdare.” Contradicţia în termeni: „După lupte seculare, care au durat aproape 30 de ani.” Truisme, nonsensuri: „Un popor care nu merge înainte stă pe loc.” „O societate fără prinţipuri, care va să zică că nu le are”). Toate aceste greşeli de limbă sunt o inepuizabilă sursă de râs, punând în lumină vidul intelectual şi sufletesc al acestor personaje.

Comicul numelor ocupă un loc important, fiind nu numai o sursă de amuzament, ci şi un instrument cu putere de semnificare a unor arhetipuri din comedia clasică. Astfel, aluziile culinare *(Farfuridi, Brânzovenescu)* diminutivele ridicole *(Agamiţă* / Gagamiţă *Dandanache)*, derivatele semnificative *(Caţavencu)* sugerează trăsături ale „marionetelor” care le poartă: prostia, senilitatea, demagogia. Vorbind despre talentul lui Caragiale în caracterizarea personajelor prin nume, criticul Garabet Ibrăileanu preciza: „Numele din opera comică a lui Caragiale dau impresia că fac parte din personajele pe care le denumesc.”

Piesa este remarcabilă însă şi prin arta compoziţiei. Surprinzător pentru paradigma comediei, în care conflictul este derizoriu, în teatrul lui Caragiale, o situaţie conflictuală iniţială se amplifică imprevizibil, devine arborescentă prin conflicte secundare, ieşind din sfera convenţionalului. Prin această tehnică „a bulgărelui de zăpadă” şi prin scheme dramatice clasice *de-construite* şi *re-configurate* surprinzător, Caragiale se defineşte ca precursor al teatrului absurdului, rămânând neegalat încă în spaţiul comediei româneşti.

DRAMA DE IDEI

Jocul ielelor , „dramă a absolutului"

■ Aparține teatrului modern: **dramă de idei** care pune în dezbatere conceptele: *dreptate iubire, onoare, loialitate.*

■ În concepția lui C. Petrescu, este o „*dramă a absolutului*" a cărei acțiune se desfăşoară la nivelul conştiinței: „acțiunea scenică este condiționată exclusiv de acte de cunoaştere, iar evoluția dramatică este constituită prin **revelații succesive în conştiința eroului"**.

■ Eroii nu mai sunt „*indivizi de serie biologică"*, nici „caractere", ci conştiințe confruntate cu dileme existențiale.

■ **Geneza** – scrisă în mai 1916, după ce asistase la "o bătaie cu flori" la şosea, revoltat de inconştiența celor ce ignorau tragedia de la Verdun: „În ziua aceea s-a desprins în mine însuşi autorul dramatic şi într-o săptămână lucrând însetat zi şi noapte am scris prima versiune din *Jocul ielelor,* care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al dreptății sociale."

- a doua versiune (iunie 1916); alte variante 1918-1947;
- 1918: este publicată o scenă în *Letopiseți;*
- 1947: publicată integral în volumul *Teatru;*
- 1965: are loc premiera (postum).

■ **Semnificația** metaforei din **titlu**: prin simbolistica mitului popular al ielelor (ființe fabuloase, ştime ale apelor, duhuri ale pădurilor care pedepsesc pe cei care le văd jucând noaptea) se exprimă nostalgia absolutului, nevoia de a crede în existența lui: „Întocmai ca eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de jocul ideilor, întrevăzute în sferele albastre ale conştiinței pure, care mi-a părut încă de atunci ca jocul ielelor".

■ **Tema** inadaptării omului superior într-o lume în care totul este relativ şi valorile sunt negociabile prilejuieşte o amplă dezbatere de idei despre **dreptate** absolută şi dreptate socială, despre datorie şi onoare, despre **iubire** şi trădare, despre **ideal** şi scop pragmatic.

■ **Compozițional**, drama se alcătuieşte din **trei acte** construite pe principiul unității de timp: *fiecare act reprezintă o zi* (17, 18 şi 19 mai, 1914), însumând **12 tablouri** (actul I - 5 tablouri, II - 4 tablouri, III – 3); compoziție în formă de spirală.

■ La nivelul **structurii,** se dezvoltă:

❶ **planul dezbaterilor / al confruntărilor de idei**, urmărind:

- **Planul obiectiv,** al evenimentelor scenice, urmărind evoluția conflictului politic declanşat prin *campania de presă dusă de ziarul partidului socialist „Dreptatea socială" împotriva ministrului justiției din guvernul liberal;*
- **subiectiv, al evenimentelor rememorate**, reliefând un conflict psihologic, moral şi erotic (Gelu-Maria-Şerban, Gelu-Grigore-Şerban, Gelu-Maria, Grigore-Nora);

❷ **planul dezbaterilor / al confruntărilor de idei**, urmărind **confruntarea cu ceilalți** (conflict de idei şi conflict moral) şi **confruntare cu sinele** (conflicte interioare: *psihologic*, *cognitiv* şi *ontologic*).

■ **Acțiunea** este condiționată exclusiv de acte de cunoaştere"

- **Spațiul şi timpul** (Bucureştiul antebelic, mai 1914) , sunt construite prin proliferarea nivelurilor simbolice:

- spațiul public: ▪ redacția ziarului „Dreptatea socială" ▪ cabinetul ministrului de justiție, Saru-Sineşti;

▪ închisoarea, ▪ cabina actriței Nora Ionescu;
- spațiul privat: ▪ budoarul Mariei, ▪ camera, terasa fam. Lipovici;
- timp rememorat: ▪ în urmă cu 20 ani – sinuciderea lui Grigore, ▪ în urmă cu 7 ani – idila Gelu-Maria; moartea bătrânei Manitti;

❶ **Actul I: *marți 17_mai_1914, seara*** instituie **conflictul politic**: solicitarea demisiei ministrului Sineşti, în numele ideii de justiție.

● intriga: declanşarea campaniei de presă împotriva ministrului (cu 8 zile înainte: publicarea anunțului despre documentul compromițător ;

● schițarea unui **conflictul social** care va fi abandonat: sosirea în redacție a "responsabilului Internaționalei II", Kiriac, care veşteşte izbucnirea revoluției proletare; episodul devine comic prin dezvăluirea nebuniei lui Kiriac; alt episod comic este închiderea în magazie a agentului Siguranței, Ştefănescu; ● vizita lui Nacianu: refuzul lui Gelu de a transforma scrisoarea în instrument al şantajului politic; în dialogul dintre Gelu şi Praida, se dezvăluie conținutul scrisorii: acuzația uciderii bătrânei Manitti de către Şerban;

● vizita mătuşii Irene aduce o altă revelație în conştiința protagonistului: frauda lui Grigore şi ajutorul dat de Saru-Sineşti;

● Tabloul IV – închisoarea unde este deținut Boruga / Tabloul V – cabinetul lui Şerban Saru-Sineşti *spații contrastive.*

❷ **Actul II : *miercuri, 18 mai* -** dezvoltă conflictul de idei şi pe cel moral:

● Tabloul VI – budoarul Mariei Sineşti / dialogul cu soțul ei, Şerban;

Tablourile VII-VIII: redacția ziarului, biroul lui Gelu – *spațiu al Medierii;*
- dialogul dintre Gelu, Praida, Penciulescu (conceptul de *dreptate*);
- dialogul Gelu – Maria (dezvăluiri fragmentare despre iubirea lor);

● Tabloul IX – sinuciderea familiei pianistului Lipovici (trei generații).

❸ **Actul III : joi, 19 mai 1914 - Tabloul X** *(biroul lui Gelu):*
- *dialogul Gelu / Saru-Şineşti, la care asistă şi Praida este scena-cheie în care se cristalizează semnificațiile majore ale operei: eroii ipostaziază scenic ideea de dreptate: Gelu pledează pentru conceptul utopic de „dreptate absolută", Şerban optează pentru dreptatea individuală, iar Praida va pleda pentru ideea de justiție socială;*
- *dezvăluiri care provoacă* ***„****surpări de temple" în conştiința lui Gelu: sinuciderea tatălui său, loialitatea manifestată de Şerban, propria vină";*
- propunerea lui Saru-Sineşti de a-l elibera pe Boruga în schimbul scrisorii, compromis acceptat de Praida, împotriva voinței lui Gelu;
- dialogul Gelu – Maria încheie şirul dezvăluirilor: eroul înțelege că s-a lăsat înşelat de aparențe, provocând despărțirea de femeia iubită; Maria îi propune un nou început, dar Gelu refuză o existență bazată pe compromisuri şi alege sinuciderea, reiterând destinul tatălui său.

■ **Particularități** ale **limbajelor scenice** şi ale **stilului dramatic**

✓ Evenimentele de mare dramatism nu se materializează ca acțiune scenică, fiind relatate / rememorate prin dialog dramatic (destinul tragic al lui Grigore Ruscanu, povestea de iubire dintre Gelu şi Maria, uciderea ipotetică a bătrânei Manitti etc.).

✓ Subiectul construit ca replică polemică la *O scrisoare pierdută* (schimbarea registrului dramatic, de la comedie la dramă; pretextul acțiunii – scrisoarea de dragoste devenită instrument în jocurile puterii; situațiile repetabile, Bucureşti-Paris, reabilitează lumea românească; eroii nu mai sunt marionete, vorbind dezarticulat, ci intelectuali cu replică sclipitoare, cu viață interioară densă; discursul dramatic conceptualizat etc.

Drama de idei. *Jocul ielelor* de Camil Petrescu

În accepția modernă a cuvântului, **drama** s-a configurat în secolul al XVIII-lea („drama burgheză" ilustrată de Diderot şi de Lessing), dar şi-a aflat strălucirea în epoca romanticilor. Aceştia au creat drama istorică şi drama sentimentală, ca reacție la rigorile esteticii clasicismului impuse în teatru încă din vremea Renaşterii. În *Prefața la „Cromwell"*, Victor Hugo definea drama ca pe „o oglindă de concentrare în care se îmbină grotescul şi sublimul, teribilul şi bufonul, tragedia şi comedia". Tinzând să exprime scenic complexitatea vieții, drama prezintă într-o formă familiară un conținut grav, care nu exclude însă elemente comice. Trăsăturile definitorii ale acestei specii dramatice sunt conflictul puternic care se dezvoltă prin acțiunea scenică a unor personaje complexe. În literatura română, drama îşi începe existența prin dramele istorice ale lui B.P. Hasdeu (*Răzvan şi Vidra*, prima dramă românească, 1867), V. Alecsandri şi Al. Davila, B. Ştefănescu Delavrancea şi N. Iorga. Mai puțin supusă rigorilor formale decât tragedia, drama cunoaşte forme variate, care se dezvoltă mai ales în perioada interbelică: drama poetică şi mitică, drama expresionistă şi drama de idei.

În evoluția formelor dramatice din literatura noastră, piesele lui Camil Petrescu aduc teatrul românesc în sincronie cu cel european, reprezentat de H. Ibsen, Fr. Durrenmatt, A.P. Cehov. Dramele „de idei" ale lui Camil Petrescu se înscriu în dominanta estetică a modernității şi în problematica fundamentală a creației sale: „dimensiunea intelectuală, drama cunoaşterii", „necesitatea imperioasă de absolut a eroilor săi, generatoare de conflicte" (Emil Alexandrescu). Spre deosebire de drama romantică – în care conflictul dramatic, element de mare forță, declanşator al unor evenimente excepționale, era construit pe opoziția între două personaje sau grupuri de personaje antagonice –, teatrul modern nu îşi concentrează interesul în planul întâmplărilor reprezentate scenic, ci în acela al conştiinței protagonistului. În opinia dramaturgului Camil Petrescu, „acțiunea scenică este condiționată exclusiv de acte de cunoaştere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive în conştiința eroului", astfel încât piesa devine o „dramă a absolutului".

Dramele de idei ale lui Camil Petrescu au fost apropiate de piesele lui Ibsen prin problematică şi formule scenice, prin tehnica dramatică şi arta construirii personajelor, prin substanțialitatea discursului şi realismul psihologic al caracterelor. În teatrul românesc interbelic, autorul dramelor *Jocul ielelor, Act venețian, Suflete tari, Danton*, se distinge de Mihail Sorbul, G.M. Zamfirescu, Al. Kirițescu, Victor Ion Popa sau de Lucian Blaga prin stilul polemic, prin vervă şi ironie sclipitoare, prin limbaje scenice puternic conceptualizate şi prin rigoare în construcția personajelor.

Prima piesă scrisă de Camil Petrescu, ***Jocul ielelor,*** ilustrează perfect paradigma teatrului camilpetrescian, dar şi tiparul dramei ca specie literară modernă. În teatrul secolului al XX-lea, scena nu mai este un spațiu al *mimesisului* în care este creat un *analogon* al realității, ci un loc al exprimării, prin convențiile teatralității, a unei viziuni despre lume şi despre condiția umană, un loc al dezbaterilor generate de complexitatea vieții reale şi dilemele omului modern. *Jocul ielelor*, de exemplu, a

fost scrisă ca ecou al revoltei tânărului scriitor de 22 de ani care a asistat la o „bătaie cu flori la Şosea” în Bucureştiul anului 1916, nepăsător la tragedia Verdunului, a uriaşei măcinări de vieți care era Primul Război Mondial: „[...] în ziua aceea s-a desprins în mine însuşi autorul dramatic şi într-o săptămână lucrând însetat zi şi noapte am scris prima versiune din *Jocul ielelor* care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al dreptății sociale.” A doua versiune datează din iunie 1916 şi este urmată de alte variante, până în 1947, când e publicată integral în volumul *Teatru:* „[...] întocmai ca eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de jocul ideilor, întrevăzute în sferele albastre ale conştiinței pure, care mi-a părut încă de atunci ca jocul ielelor.” Această mărturisire reliefează **semnificația** metaforei din **titlu**. Prin simbolistica mitului popular al ielelor – ființe fabuloase, ştime ale apelor, duhuri ale pădurilor care îi pedepsesc pe muritorii care le văd jucând noaptea –, se exprimă nostalgia absolutului, nevoia de a crede în existența lui. Penciulescu, un personaj-raisonneur al piesei, detaliază credința populară în puterea ielelor, folosind-o ca simbol al fascinației pe care Ideile pure le exercită asupra oamenilor superiori: „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei? Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele goale şi despletite jucând hora. Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. A fost un grec, unul Platon… A fost şi un franțuz, Robespierre….” Asemenea celor doi, embleme ale spiritului împătimit de himera Ideii pure, este şi Gelu Ruscanu, eroul principal al dramei.

Tema inadaptării omului superior la o lume în care totul este relativ şi valorile sunt negociabile prilejuieşte o amplă dezbatere de idei despre dreptate absolută şi dreptate socială, despre datorie şi onoare, despre dragoste şi trădare, despre ideal şi scop pragmatic. **Conflictul** principal este de ordin interior, dublat de un conflict exterior, de idei, care are şi o dimensiune social-politică, reprezentată de confruntarea dintre socialişti şi ministrul justiției din guvernul liberal. Aceste conflicte sunt puternic reliefate, ceea ce reprezintă o caracteristică a dramei.

Fabulația se bazează pe un desen epic primordial, **acțiunea** fiind „condiționată exclusiv de acte de cunoaştere” (Camil Petrescu, *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici)*. Acțiunea piesei se petrece în „mai 1914”, pe durata a trei zile (17, 18 şi 19 mai). Cele trei unități temporale determină o **compoziție dramatică în spirală**: fiecare act urmăreşte evoluția eroilor de-a lungul unei zile, fiecare zi aducând „revelații succesive în conştiința eroului”. Totalizând **12 tablouri** într-un ritm tot mai alert al dezvoltării conflictului dramatic (5 tablouri în primul act, 4 în al doilea şi 3 în ultimul act), piesa îşi structurează subiectul pe ilustrarea conceptelor de justiție şi de iubire privite în mod absolut. **Timpul** obiectiv, precis determinat istoric (Responsabilul: „Mâine, 18 mai 1914, e ziua cea mare...”) se asociază cu un spațiu real: redacția ziarului *Dreptatea socială* din Bucureşti este principalul decor al acțiunii. Duratei reale, obiective îi corespunde însă un timp interior dilematic şi reversibil, în care se reconstituie prin amintire „anotimpul” iubirii dintre Gelu şi Maria, ca şi existența dramatică a lui Grigore Ruscanu, părintele eroului principal. **Spațiul scenic** este construit şi el prin multiplicări simbolice ale planurilor: spațiul

public alternează cu spaţiul privat, cabinetului de ministru i se opune carcera lui Boruga. Alternanţa între redacţia ziarului socialist şi cabinetul ministrului de justiţie, între luxoasa casa a Sineştilor şi mansarda în care familia renumitului pianist Lipovici s-a sinucis subliniază contrastul social.

Ca şi în *O scrisoare pierdută*, **intriga** nu se consumă ca eveniment scenic, ci este actualizată prin discursul personajelor, într-o cronologie inversă: „Nacianu: S-a discutat ieri, într-una din secţiile de la Cameră, campania pe care o duceţi împotriva lui Sineşti… De opt zile publicaţi în fiecare număr câte un avertisment ameninţând cu publicarea unui document, dar fără să daţi cea mai mică indicaţie despre acel document.” Cel care a declanşat violenta campanie împotriva ministrului justiţiei este Gelu Ruscanu, directorul ziarului partidului socialist, *Dreptatea socială*. El deţine informaţii compromiţătoare despre Şerban Saru-Sineşti şi cere imperativ renunţarea la portofoliul de ministru al justiţiei spre a nu publica aceste informaţii. În scrisoarea Mariei, soţia lui Sineşti şi amanta lui Gelu, se dezvăluie o crimă. Sineşti pare s-o fi ucis pe doamna Manitti, bătrâna prietenă a Mariei, pentru a-i distruge testamentul şi a o moşteni. Stăpânit de ideea dreptăţii absolute, Ruscanu îi cere ministrului să demisioneze în termen de zece zile, ameninţându-l altfel cu publicarea scrisorii. Eroul e decis să meargă până la capăt, deşi toţi cei din jurul lui fac presiuni pentru a-l determina să renunţe. Maria îl şantajează sentimental, vorbindu-i despre sinucidere, în caz că va fi dezonorată prin publicarea scrisorii. De la mătuşa Irene, care l-a crescut de la şase ani, află că Saru-Sineşti a salvat onoarea tatălui său, Grigore Ruscanu. Dialogul cu Şerban Saru-Sineşti provoacă şi el revelaţii care declanşează adevărate seisme în conştiinţa lui Gelu. Acesta află că tatăl lui s-a sinucis după ce s-a ruinat din cauza unei actriţe oarecare, Nora Ionescu. Scrisoarea pe care i-a trimis-o prietenului său, Şerban, înainte de gestul funest stă mărturie a dramei trăite de Grigore Ruscanu. Loialitatea lui Sineşti faţă de prietenul de odinioară şi faţă de fiul acestuia merge până la capăt, fiindcă, nici o clipă, Şerban nu vrea să „negocieze” schimbul de scrisori, ci i-o oferă, necondiţionat, lui Gelu. Mai mult, ministrul îi revelează faptul că a ştiut despre relaţia dintre Gelu şi soţia sa, dar şi-a ascuns mândria rănită, pentru a nu accentua depresia psihică a Mariei. Îi demonstrează apoi lui Gelu, cu argumente juridice, faptul că nici un tribunal nu l-ar condamna pe baza unor simple afirmaţii făcute într-o scrisoare de soţia sa infidelă şi că singura victimă a publicării scrisorii va fi Maria. Pentru a o proteja însă de o suferinţă devastatoare, propune eliberarea din închisoare a unui deţinut politic, Petre Boruga, tovarăş de partid grav bolnav, în schimbul încetării campaniei denigratoare. Gelu refuză din nou compromisul, dar Praida îi comunică hotărârea comitetului de partid de a accepta oferta lui Saru-Sineşti. Eroul se supune deciziei majorităţii, însă va refuza să trăiască într-o lume a compromisurilor, în care dreptatea este „negociată” în numele unor interese de partid. Într-un ultim dialog cu Maria, eroul îşi recunoaşte înfrângerea: „Lumea asta din care îţi tragi hrana este atât de abjectă, încât nu te acceptă şi nu te tolerează decât cu preţul complicităţii”. Deşi neînţelegerile care au provocat despărţirea dintre cei doi îndrăgostiţi par a fi depăşite, iar Maria este hotărâtă să-şi părăsească soţul pentru a fi alături de Gelu, acesta se sinucide, repetând astfel destinul tatălui său.

Ca în orice dramă, subiectul se construieşte prin alăturarea unor situaţii-limită cu implicaţii grave, sau chiar tragice (destinul lui Grigore Ruscanu şi cel al fiului său, tragedia lui Petre Boruga ori a familiei Lipovici, care alege calea sinuciderii, de exemplu) şi a unor scene cu certe valenţe comice, precum cea a agentului de la Siguranţă care aşteaptă ca suspectul „filat" de el, Gelu Ruscanu, să-i dicteze raportul acţiunilor şi întâlnirilor „subversive", sau episodul în care „responsabilul Internaţionalei a doua", domnul Kiriac, fost patron al unor uzine, anunţă, ca în fiecare zi de 18 a lunii, „cu emoţie liturgică", „revoluţia socialistă mondială".

Acest subiect, dezvoltat scenic într-o gradaţie ascendentă, este dublat de o amplă confruntare de idei între personaje, care se evidenţiază ca **dialog conflictual**.

Eroii nu mai sunt *tipuri* sau „caractere", aşadar nu mai pot fi încadraţi într-o paradigmă schematică: „Personajul autentic al dramei absolute este un om de specie nouă, capabil de crize de conştiinţă, de ordin cognitiv, nu moral" (Camil Petrescu, *Addenda*). Acest personaj întruchipează scenic ipostaze existenţiale şi devine purtător al unor valori, idei, atitudini supraindividuale. Principalul concept la care se raportează personajele masculine este cel de dreptate. Gelu Ruscanu ilustrează scenic ideea de dreptate absolută, în vreme ce Frantisek Praida este „vocea" dreptăţii sociale, iar Sineşti este întruchiparea scenică a conceptului de dreptate individuală. Personajele feminine, izolate într-o serie distinctă în lista de personaje, se definesc prin modul diferit în care concep şi trăiesc iubirea. În opoziţie cu Gelu, care îşi cenzurează prin luciditate trăirile pasionale, raportând iubirea la un tipar absolut („o iubire care nu este eternă nu este nimic"), Maria aspiră la o dragoste vie şi generoasă, punct fix şi „stâlp de lumină" în universul ei fragil, gata în orice clipă să se prăbuşească. O altă pereche contrastivă este formată din Nora, femeia de un egoism feroce care nu se poate iubi decât pe sine, şi Irena care ipostaziază iubirea altruistă, maternă.

Personajul central al dramei este, ca toţi eroii camilpetrescieni, un halucinat căutător al absolutului, un spirit lucid, care are orgoliul de a impune lumii principiile sale inflexibile, cu obsesia de a modela oameni şi situaţii în tiparele idealităţii sale. Consecvent şi ferm în ideile despre justiţie şi iubire, el nu abdică de la ideal, considerând că viaţa nu merită să fie trăită: „dacă totul ţi se dă atât de cârpit şi de îndoielnic". Piesa este o dramă a contradicţiilor dintre realitate şi idealitate în care se zbate o conştiinţă, o inteligenţă severă cu ea însăşi („Am putut greşi, dar mască nu am purtat niciodată"). Foamea de puritate şi de certitudini devorează fiinţa eroului: „Fără certitudine nu există adevăr şi nu există frumuseţe pe lume." Simptomatică este compararea lui Gelu cu revoluţionarul francez Saint-Just, definit de Penciulescu ca un „arhanghel al Dreptăţii […], frumos ca un înger, pur ca zăpada, tăios ca un paloş". Simptomatic, numele lui Saint-Just – „Sfânta dreptate" – devine şi porecla dată de Penciulescu lui Gelu. Spre deosebire de Saint-Just, însă, drama lui Ruscanu nu se naşte numai din inflexibilitatea cu care acţionează în numele idealului de justiţie, ci mai ales din luciditatea orgolioasă cu care disecă realitatea: „Câtă luciditate atâta existenţă, deci atâta dramă." Maria intuieşte perfect modelul de gândire şi de comportament al lui Gelu şi-i reproşează: „Între inima ta şi inima mea simt mereu, mereu, lama rece a minţii tale." Când „jocurile" lumii reale se dovedesc mai

puternice decât „jocul ideilor pure”, adevărate axe ale vieții, eroul refuză complicitatea cu această lume mediocră guvernată de „adevăruri” relative, pragmatice şi alege sinuciderea: „Era prea inteligent ca să accepte lumea aşa cum este... l-a pierdut orgoliul lui nemăsurat…” (Praida).

Ca prezență scenică, **eroul** asupra căruia se focalizează spectacolul se defineşte nu numai prin acțiune, ci mai ales prin exprimarea dramatică a dilemelor interioare, prin limbaj şi comportament scenic, ca şi prin raportarea la celelalte personaje. Principalele prezențe scenice la care se raportează eroul sunt Maria şi Saru-Sineşti, Grigore Ruscanu şi Praida. Despre cei doi bărbați din viața ei, **Maria** – prezență enigmatică, iubitoare şi nestatornică, sensibilă şi imprevizibilă – afirmă: „Ah, nu se poate lupta cu voi… sunteți prea puternici, prea răi, prea crânceni amândoi… Trebuie să fiu sfărâmată între voințele voastre.” În confruntarea directă dintre protagonist şi antagonist (actul III, tabloul X, scena II), dialogul conflictual este principala modalitate de caracterizare. Schimbul de replici, adevărat duel verbal, surprinde o confruntare între doi bărbați puternici, înfruntându-se nu numai ca oameni politici, ci şi ca rivali în iubirea pentru aceeaşi femeie. Fiecare dintre ei îşi certifică existența prin enunțuri gnomice şi, în acelaşi timp, îl caracterizează pe oponentul său. De exemplu, Sineşti afirmă: „Ascultă, dragul meu, mă obişnuisem să te cred un tânăr cam naiv… dar de bună credință… Dar mai ştii, poate că dumneata, luptătorul pentru adevăr, pentru dreptatea absolută, înflăcăratul reformator, campionul luptei împotriva corupției… ai debutat prin a corupe pe Lina şi pe Vasile, servitorii mei”; „Te înțeleg… Poate că dacă n-aş fi cunoscut atât de aproape pe tatăl dumitale, mi s-ar fi părut totul de necrezut. Dar acum recunosc aceeaşi sete cu neputință de astâmpărat, aceeaşi nebunie a absolutului. E ceea ce m-a îngrozit, dar şi ceea ce am iubit mai mult la acest om.” Acest „om neasemănat” este un reper esențial şi pentru Gelu: „Câtă luciditate atâta existență şi deci atâta dramă. Viața lui a fost o dramă. De unde ştiu asta? Fiindcă o trăiesc din nou acum.” Departe de natura dilematică a protagonistului, **Penciulescu** este un personaj-raisonneur care intuieşte surparea de temple din sufletul lui Gelu: „Nu mai e nimic de făcut cu el. S-a destrămat hora ielelor. E omul care a văzut idei.” Răspunsul eroului prefigurează sfârşitul tragic: „Jocul ielelor? Un joc… şi eu sunt victima acestui joc, victima acestui negoț de idei!” O ultimă caracterizare memorabilă a protagonistului este cea a lui **Praida**, mereu „de un calm episcopal”: „A avut trufia să judece totul. […] Era prea inteligent ca să accepte lumea asta aşa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi… L-a pierdut orgoliul său nemăsurat…” La aceste caracterizări făcute de celelalte personaje lui Gelu Ruscanu, autorul adaugă propriile considerații. Acestea sunt detaliate în **didascalii**. În teatrul lui Camil Petrescu, indicațiile dramatice nu se rezumă strict la elemente privind jocul, mimica, decorurile şi alte structuri scenice, având un rol accentuat de caracterizare a personajelor. Astfel, prima apariție în scenă a lui Gelu Ruscanu (actul I, scena III) este însoțită de un **portret inițial** schițat în notațiile parantetice: „Gelu e un bărbat ca la 27-30 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire, chiar când face acte de energie. Are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă. Priveşte totdeauna drept în ochi pe cel cu

care vorbeşte şi asta-i dă o autoritate neobişnuită. Destul de elegant îmbrăcat, deşi fără preocupări anume.” Camil Petrescu aduce şi prin didascaliile dezvoltate un element de originalitate piesei. Ca în teatru modern european şi nord-american, accentul nu mai cade asupra acţiunii, asupra evenimentului central, ci asupra confruntărilor de idei, asupra stărilor de conştiinţă. Semnificaţiile textului dramatic sunt amplificate de o anumită **simbolistică a textului**, de situaţiile simetrice şi repetabile care, actualizează situaţii şi tehnici dramatice din comedia *O scrisoare pierdută* în alt registru dramatic – nu comic, ci grav. În ambele piese, intriga este legată de o scrisoare de dragoste devenită obiect de presiune politică prin ameninţarea cu publicarea ei. Mai mult, situaţia este reiterată „în oglindă” în alt mediu politic: la Caragiale, politicienii din provincie, ca şi cei din capitală, uzează de şantajul politic, iar în piesa lui Camil Petrescu, situaţia din redacţia ziarului bucureştean este similară cu cea din redacţia cotidianului parizian *Le Siècle*. Extrapolarea acestei situaţii în spaţiul unei capitale occidentale sugerează însă faptul că nu numai în viaţa politică românească sunt încălcate coduri morale, ceea ce conduce spre reabilitarea „modelului românesc al fiinţei” (Camil Petrescu îl reabilitează, de altfel, şi pe Mitică, eroul canonic din proza scurtă a lui Caragiale). În *Jocul ielelor,* ca şi în *Scrisoarea…* lui Caragiale, se figurează scenic modelul existenţial al „cercului închis” prin ideea repetabilităţii situaţiilor, a destinului chiar. Astfel, destinul lui Gelu Ruscanu reface, dintr-un anumit punct, pe cel al tatălui său, iar în alt plan, pe acela al lui Saint-Just.

Stilul conceptualizat, cu referinţe culturale, cu o tensiune remarcabilă a ideilor, sporeşte valoarea şi modernitatea acestei piese. Limbajul eroilor camilpetrescieni, în care discursul asertiv cu valoare gnomică se întâlneşte cu discursul confesiv, este un „duel verbal” sclipitor, în registre stilistice diverse (de la cel conceptualizat la cel pitoresc-citadin, de la stilul ironic la cel liric, puternic marcat afectiv). Mai mult, limbajul artistic este transferat şi în didascalii, în formulări expresive care apelează la figuri de stil şi la sensuri figurate ale cuvintelor, ceea ce reprezintă un element de noutate în raport cu textul didascalic nonliterar de până atunci.

Prin toată dramaturgia sa, Camil Petrescu propune o tipologie umană de mare forţă, personaje memorabile care luptă împotriva limitelor existenţiale ca Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Danton, Robespierre, Bălcescu. Cel care deschide seria, protagonistul din *Jocul ielelor*, impune, în acelaşi timp, în teatrul românesc un canon pentru personajul-conştiinţă, complex, dilematic şi contradictoriu specific dramei de idei. În acest fel, piesa lui Camil Petrescu este cu adevărat, „o oglindă de concentrare” care exprimă scenic dilemele omului în faţa existenţei şi complexitatea vieţii, adică o dramă modernă.

TEATRUL CONTEMPORAN

Iona de Marin Sorescu (scrisă în 1965, publicată în revista „Luceafărul",1968)

- o „**tragedie** în patru tablouri", *„despre un om singur, nemaipomenit de singur"* ;
- Este o **monodramă** integrată trilogiei dramatice „Setea muntelui de sare";
- **Tema condiției omului** într-un univers configurat ca spațiu visceral se dezvoltă ca o dezbatere despre libertate şi necesitate, despre singurătate şi moarte, despre sens şi nonsens existențial, despre raportul dintre: individ / colectivitate, individ / sinele esențial.
  - **Titlul**, numind unicul personaj al piesei, stabileşte o relație directă cu mitul biblic despre Iona, fiul lui Amitai; fixează metafora omului înghițit de balenă.
  - **Povestea sacră** constituie pentru M. Sorescu doar **un desen epic primordial** pe care se bazează fabulația dramei; scriitorul desacralizează însă mitul, revalorizându-l ca situație arhetipală capabilă să figureze scenic limitele condiției umane, alienarea şi solitudinea omului modern.
  - Dezvoltarea scenică a parabolei omului înghițit de o balenă e modernă, polemică, parodică, apropiindu-l pe M. Sorescu de marii apologeți ai singurătății: Nietzsche („Solitudinea m-a înghițit ca o balenă"), Camus, Sartre, Heidegger, Cioran.
- **Formula dramatică** este foarte modernă:
  - Universul dramatic se construieşte treptat, nu prin acumulare de întâmplări şi prin progresia acțiunii, ci prin **dialogul conflictual**.
  - Personajul unic al piesei se divide în **„voci"** (formula dialogului cu sinele: „monolog dialogat").
  - Stilul scenic: decor simbolic – convenția teatralității nu mai este disimulată (marea, de exemplu este figurată prin *cercuri desenate cu creta*), recuzita şi efectele scenice sunt încărcate de simbolism (acvariu – simbolizând spațiul existențial închis care creează însă iluzia libertății; pântecul balenei ce „mistuie", cuțitul, morile de vânt etc.); indicațiile scenice (*scenariul mut*) sunt complexe etc.
  - Jocul scenic apelează repetat la pantomimă (actorul *se dedublează şi se strânge*)

✓ **Actul I**: trăire în „azi" şi într-un iluzoriu „*afară* " – metaforă a absurdului lumii (situație inițială nefastă);
  - Iona experimentează existența ca ființă socială (Iona pescarul), ipostaziază singurătatea psihologică şi destinul nefast (Iona ghinionistul, ființa scindată, alteritatea etc.; omul ca verigă în lanțul biologic);
  - conflict existențial: *real* / *ideal , vis, aspirație / existență ca ființă biologică*

✓ **Actul II**: *„înăuntru"* (peştele 1); timp al „târziului";
  - Iona: singurătate existențială (singurătate fizică), trăire lucidă, depăşind biologicul prin idee (o *lumină se aprinde deodată ca o idee*); ființa dilematică în căutarea unor certitudini;
  - conflict psihologic: *trăire* / *gândire;* ființa activă, căutătorul, apoi răzvrătitul (cuțitul; spintecarea burții);

✓ **Actul III**: „*înăuntru*" – peştele 2, 3; regresie în timp:
  - Iona: singurătate metafizică, trăire mitică, arhetipală, depăşind raționalul prin „poveste" devine el însuşi ființa mitică;
  - conflict ontologic: ***naştere*** / ***moarte***.

✓ **Actul IV**: durată interioară, timp sacru al iluminării; evadare dintr-un univers al determinărilor (un *afară*" iluzoriu); finalul – cufundare în zările interioare („ieşire prin cer");
  - Iona: depăşirea singurătății prin regăsirea sinelui;

* trăire sacrificială; eroul întruchipează acum fiinţa ce-şi regăseşte identitatea, depăşind limitele condiţiei umane prin speranţă: „Răzbim noi cumva la lumină”;
* conflict existenţial: ***determinare / libertate;***
* limbaje scenice moderne specifice teatrului-parabolă.

Teatrul-parabolă. Iona de Marin Sorescu

„Tragedia în patru tablouri“ scrisă de Marin Sorescu, “scriitor cu o sclipitoare personalitate care posedă atât profunzimea filozofică a lui Beckett, cât şi o viziune aparte, cu totul personală asupra neputinţei de comunicare”(Greta Brotherus), a fost jucată cu răsunător succes pe marile scene ale lumii. Inclusă, alături de *Paracliserul* şi *Matca* în trilogia ***„Setea muntelui de sare”*** (titlul trilogiei este o metaforă a setei de absolut a omului), parabola dramatică *Iona* ilustrează perfect **teatrul metaforic** (sau « ***metafizic*** », cum l-a numit poetul-dramaturg).

Cele trei piese sunt „*monodrame sau tragedii colective*” (Marin Sorescu, *Extemporal despre mine*) **pe tema destinului uman**, drame ale căutării spirituale: setea de adevăr, de cunoaştere, de libertate şi demnitate sunt pentru eroii tragediilor moderne ale lui Marin Sorescu căi de a ieşi din absurdul vieţii.

Sunt inspirate din mituri fundamentale, biblice (mitul lui Iona, mitul potopului în *Matca*) sau folclorice (mitul meşterului Manole în *Paracliserul*), pe care dramaturgul le parafrazează, adoptând **formula monologului absurd** în care tragicul şi comicul, grotescul şi lirismul se împletesc.

Personajele sunt proiecţii ale eului esenţial şi profund („*Dacă Iona şi Paracliserul sunt eu, tot eu sunt şi teatrul meu istoric”*).

Iona (scrisă în 1965, publicată în 1968) este o **tragedie în patru tablouri**, o piesă „*despre un om singur, nemaipomenit de singur”*. **Tema condiţiei omului** într-un univers configurat ca spaţiu visceral, închis, suprapus, se dezvoltă ca o dezbatere despre libertate şi necesitate, despre raportul dintre individ şi colectivitate, dintre individ şi sinele esenţial, despre singurătate şi moarte, despre sens şi nonsens existenţial: *Îmi vine să spun că Iona sunt eu… Cel care trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiţia lui umană, în faţa vieţii şi în faţa morţii.*

Titlul piesei, care numeşte unicul personaj ce dialoghează cu sine în scenă, stabileşte o relaţie directă cu mitul biblic despre Iona, fiul lui Amitai. Acesta este înghiţit de un chit, fiindcă în loc să propovăduiască cuvântul Domnului în cetatea Ninive, fuge cu o corabie spre Tarsis. După trei zile şi trei nopţi Iona este eliberat din pântecul monstrului marin.

Povestea sacră constituie pentru Marin Sorescu doar un desen epic primordial pe care se bazează fabulaţia dramei. Dezvoltarea scenică a parabolei omului înghiţit de o balenă este foarte modernă, polemică şi parodică, apropiindu-l pe Sorescu de marii apologeţi ai singurătăţii: Nietzsche (care formulase aforismul *Solitudinea m-a înghiţit ca o balenă*), Camus, Sartre, Heidegger, Emil Cioran.

Foarte modernă este şi **formula dramatică** aleasă de poetul-dramaturg. Cele **patru acte** se înlănţuie într-un *monolog aproape imposibil de subîmpărţit care poate constitui prototipul unui* **text deschis**.

Universul dramatic al piesei se construieşte treptat, nu prin acumulare de fapte, prin progresia acţiunii, ci prin **dialogul conflictual**. Treptat, personajul unic al piesei se divide în **„**voci", exprimând fiecare o componentă a eului scindat: **Iona-pescarul** (omul pragmatic, văzut mai ales în ipostaza sa de fiinţă socială), **Iona-ghinionistul**, trăind în orizontul nenorocului, **Iona visătorul**, (năzuind în somn sau treaz să prindă *peştele cel mare*), **Iona victima** (omul captiv în sferele concentrice ale determinărilor care îi anulează libertatea), **Iona-căutătorul** propriului adevăr, al identităţii sinelui de adâncime (omul lucid care meditează asupra condiţiei sale existenţiale), **Iona-luptătorul** care se opune absurdului existenţei, **Iona-arheul** care reface, simbolic, toată istoria omenirii, năzuind să se nască iarăşi şi iarăşi, **Iona-ascetul** *cu barbă ca a schivnicilor de pe fresce*, **Iona-iluminatul** care, hotărât *să răzbată la lumină*, descoperă că libertatea e înlăuntrul său, în spirit.

Formula dialogului cu sinele („monolog dialogat") este justificată în deschiderea piesei: *Ca orice om singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi….*

Situaţia iniţială **(actul I)** în care este surprins eroul este o metaforă a absurdului lumii. Cu faţa spre mare (într-un orizont al aşteptării perpetue, ca şi eroii din „Aşteptându-l pe Godot" de Samuel Beckett), Iona se află, fără s-o ştie, în gura imensă a balenei, deci într-o situaţie nefastă. Acest **afară** iniţial este iluzoriu, căci Iona este captiv în plasa rutinei cotidiene, în automatismele de **fiinţă socială** (ale profesiunii – *Sunt pescar şi trebuie să se găsească oricând un peşte în casa mea. Altfel ce-ar zice lumea?* – şi ale responsabilităţilor de cap de familie: *Soţia mea mă iubeşte, dar nu când stau şi mă uit la peşti*). Contemplarea (el stă *ceasuri întregi* să privească peştii din acvariu) şi visul (ca şi eroul din *Bătrânul şi marea* de Hemingway, Iona visează de o viaţă să prindă peştele cel mare) sunt tentative ale evadării din mediocritatea şi absurdul realităţii. Se configurează astfel un **prim conflict existenţial**, între **realitate** (*"a fi"*) şi **vis** (*"a voi"*), între **real** şi **"ideal"**. Numai că, visul **pescarului Iona** este un pseudoideal, fiindcă visarea e închisă în "cercul strâmt" al orizontului său existenţial (ca şi a pădurarului care visează copaci). El nu evadează cu adevărat din cotidian şi de sub zodia nenorocului. Încearcă însă să le depăşească prin joc, prin simularea unei alte realităţi: pescuieşte în acvariul adus de acasă, întreţinându-şi speranţa că ghinionul (absurdul) înscris în destinul său poate fi anulat. Jocul are funcţie cognitivă, căci, privind peştii din acvariu, Iona intră într-o nouă realitate, descoperind similitudinea între destinul său de pescar ghinionist şi cel al peştilor. **Metafora omului–peşte** reliefează dualitatea iremediabilă a făpturii care îi apare în acelaşi timp ca vânător şi vânat, ca *„ înghiţitor" şi înghiţit". „ … Noi, peştii, înotăm printre nade... Visul nostru de aur e să înghiţim una, bineînţeles, pe cea mai mare",* spune Iona şi cuvintele "rostite" pun un sens şi un rost în lumea absurdă până acum. "Visul" *de a prinde peştele cel mare* se revelează acum ca fals ideal, ca o nadă ce ascunde primejdia mortală pentru om de a năzui spre valori materiale. **Limbajul**, vorbărie *fără şir* la început (având aparenţa unei improvizaţii), devine treptat formă a trăirii conştiente, mijloc

de investigare ontologică, instrument al cunoaşterii: *De când spun cuvinte fără şir, simt că-mi recuperez anii frumoşi de viaţă.*

Izomorfismul pescar = peşte şi citarea proverbului popular despre: *peştele cel mare care-l înghite pe cel mic* devin suportul textual al noii situaţii dramatice propuse în **actul al II-lea**. Înghiţit de balena în gura căreia se afla încă de la început, Iona îşi începe căutarea iniţiatică şi aventura cunoaşterii. Primele cuvinte spuse de Iona, înainte de a se descoperi prizonier în pântecele chitului, sunt semnul intrării într-o altă dimensiune temporală: *Mi se pare mie sau e târziu?* Eroul trăieşte mai întâi la nivel ***afectiv***: Sentimentul "târziului" este urmat de cel al resemnării: *Începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă şi-n salcâmul din faţa casei [...] – Trebuie să dormi - De ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii? –Hai, pune capul jos.* Metafora morţii văzute ca somn subliniază stereotipia ce defineşte încă gândirea lui Iona. Momentul ieşirii din clişeul reprezentărilor colective, ca şi depăşirea afectelor prin ***gândire***, e marcată prin efectul scenic al luminii: "Dă să se culce. În acest moment ***lumina*** se aprinde brusc. E ca o **idee** care i-a venit lui Iona. *–Asta era! –Peştele! M-a înghiţit de viu sau…de mort.*

Conflictul care se evidenţiază acum, între ***trăire şi gândire***, este unul psihologic. Ridicându-se pe treapta raţiunii, Iona îşi învinge teama de moarte şi resemnarea în faţa ei. Eroul se instalează astfel lucid într-un "timp al rupturii determinat de două forţe: prima este forţa opresivă a memoriei care îl asaltează cu amintirile automatismelor ce i-au alcătuit viaţa afară; cealaltă e forţa de eliberare care îl mână înainte, distrugând progresiv neesenţialul instaurat în existenţa exterioară". Treptat Iona, se îndepărtează de modelul vieţuirii inconştiente ("*veşnica mistuire*", "devenire întru devenire"), figurat prin ipostaza pescarului care îşi vede, pragmatic, de „trebuşoara lui". Se eliberează de stereotipii şi aderă la un comportament mitic, esenţial. Evoluţia spirituală a personajului este marcată prin reactualizarea *"poveştii cu unul care a fost înghiţit de un chit"*. Numai că, Iona-lucidul se opreşte acum la jumătate, neînţelegând încă soluţia mitică a parabolei. Instalat deplin în sfera raţiunii, Iona ia, progresiv, în stăpânire, ca un adevărat explorator, spaţiul visceral a cărui lege unică este lupta pentru supravieţuire („*veşnica mistuire*"). Armele sale sunt **logosul** ca formă de libertate prin care învinge ***singurătatea fizică*** *(Fac ce vreau: Vorbesc. Să vedem dacă pot să şi tac.* – Încearcă – *Nu, mi-e frică.*), **acţiunea** (mersul, căutarea unei ieşiri sunt neistovite, tinzând să conştientizeze limitele: *Pot să merg unde vreau* – Merge într-o direcţie până se izbeşte de limită.), asumarea conştientă a propriei existenţe (descoperirea cuţitului cu care începe să spintece burta balenei) şi mai ales **raţiunea** (Iona visează acum să întemeieze un spaţiu al cugetării: *o bancă de lemn în mijlocul mării* [...] *lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*). Labirintul pe care-l străbate, îl orientează pe Iona spre un mereu alt început. El spintecă burta balenei, dar se va regăsi, prizonier, într-un spaţiu visceral mai amplu. **Actul al treilea** se consumă mereu "înăuntru" (peştele II şi peştele III; cei trei peşti spintecaţi amintesc de cele trei probe iniţiatice depăşite de eroul din basme). Eşecul repetat al încercării de a ieşi din captivitate, din balena înghiţită de o alta, mai mare, reprezintă tentativa de a depăşi conştiinţa nefericirii, a singurătăţii, a condiţionărilor multiple ale existenţei umane. Eroul încearcă să ia în stăpânire, prin conştiinţă şi prin acţiune

spațiul existențial al absurdului, al dezordinii. El devine "omul revoltat" care refuză să se lase prins în vârtejul "morilor de vânt ale zeilor" (sau în capcana iluziilor donquijotești). Apariția pescarilor I, II în cel de-al doilea pește nu-l salvează pe Iona decât de singurătatea fizică. Imposibilitatea comunicării cu cei asemeni lui, îl proiectează într-o ***singurătate metafizică***: în ajutorul omului aflat într-o situație-limită, nu va sări ***nimeni*** *din sat.* ***Nimeni*** *de pe pământ.* ***Nimeni*** *din cer.* Asaltat de conștiința acestei singurătăți, Iona se refugiază în "poveste", în mit. Actualizarea mitului Mumelor este suportul următoarei aventuri inițiatice a lui Iona: regresia înspre un timp mitic al originilor. Aceasta se săvârșește prin ieșire din destin individual (echivalând cu spintecarea burții peștelui II) și refacerea în sens invers, a întregii istorii a umanității (*Intrăm unde vrem și ieșim când vrem*).Traversând, simbolic, dezastre (*N-a mai găsit locul, c-a venit un cutremur*) și murind "câte puțin" în războaie (*războiul, plecam la război*; *Ne scapă mereu câte ceva în viață. Soldaților le scapă mai ales pacea... la prima liniște deschid ochii atât de larg îi deschid, că intră în ei iarba și păsările, ca în craterele vulcanilor stinși.*) Iona devine **arhetipul, arheul** ce se naște iar și iar: *Mamă, mi s-a întâmplat o mare nenorocire. Mai naște-mă o dată! .- Tu nu te speria din atâta și naște-mă mereu.* Se instalează astfel un **conflict ontologic**, între **viață** și **moarte**, ce nu se poate rezolva în absența lui Dumnezeu; *Ce pustietate...Aș vrea să treacă Dumnezeu pe aici.* Dar în locul divinității, în orizontul întunecat al burții peștelui III, se-arată doar *puii nenăscuți ai monstrului*, simboluri ale unui viitor amenințător. Visul de a avea un viitor se transformă acum în coșmar (posibil argument pentru interpretarea piesei ca parabolă politică). Într-un ultim efort (**actul al IV-lea**), Iona apare în spărtura burții ultimului pește. Pare îmbătrânit, cu barba de mucenic fluturând. Privește în zare, ca într-o oglindă. Descoperă cu disperare că orizontul e doar *un șir nesfârșit de burți*. Noua revelare o realității ca șir de determinări din care nu se poate ieși, cristalizează un nou **conflict existențial**, diferit însă de cel din primul act. Acum **idealul** aflat în raport conflictual cu **realul** este unul autentic: aspirația spre libertate a omului, reprezentată prin simbolul luminii.

Decizia finală e surprinzătoare, însă într-o perfectă logică a discursului dramatic. Nedescoperind nici o cale de salvare din universul închis în care este iremediabil captiv, el caută ieșirea în sens invers, adâncindu-se în propriul orizont lăuntric. Asumându-și conștient propriul destin (amintire progresivă a vârstelor și a celor dragi din familie), asumându-și identitatea (*Eu sunt Iona.*) și recuperând unitatea ființei sale (alter-egourile lui Iona se reconciliază într-un "noi" al solidarității), își spintecă pântecul spre *a răzbi cumva la lumină*. Gestul nu figurează neapărat o sinucidere, ci poate fi o sugestie și o rezolvare scenică a conflictului. Iona își corectează astfel traiectoria demersului cognitiv. Moartea ritualică a eroului apare ca intrare în altă etapă existențială, superioară în ordinea cunoașterii. Ea echivalează cu șansa eliberării totale, cu o nouă naștere ca ființă spirituală care transcende propria materie. Eroul poate astfel atinge visata libertatea (un "*afară"* adevărat), acea *palmă de loc* pe care să-și întipărească *talpa arsă de noapte*, urmă a trecerii sale prin lume, a vieții trăite ca „*devenire întru ființă*".

Personaj-simbol, Iona e o voce a umanității, e un erou tragic ce se revoltă superior împotriva limitărilor ontologice. „Ucigându-şi" eul material, el eliberează eul spiritual, cel divin. Eroul sorescian ființează mai ales prin limbaj. Ironia, umorul negru, paradoxul, absurdul, parabola, simbolul, alternează cu meditații despre oameni şi lucruri, despre sens şi nonsens în lume, despre viață şi moarte. Originală este şi asocierea stilului colocvial cu cel intens poetic, de o uluitoare adâncime filosofică. Adevărată operă antologică, „Iona" poate fi considerată capodopera dramaturgiei lui Sorescu prin formula artistică originală, prin problematica existențială a omului aflat în căutarea adevărului despre sine, în aventura descoperirii libertății.

LIRISM OBIECTIV

Luceafărul *de Mihai Eminescu*

Definit ca „poem al contrariilor reunite sub semnul universalității" (T. Vianu) al unui poet care a înțeles „drama omului ca ființă duală, sfâşiată de contradicții între faptă şi conştiință, pasiune şi renunțare, soartă şi nemurire, viață şi moarte", *Luceafărul* (publicat în aprilie 1883, în *Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună",* apoi în *Convorbiri literare* şi în volumul *Poezii*, 1883) este definit de Eminescu însuşi ca alegorie pe tema romantică a locului şi menirii geniului în lume.

Sursa poemului este folclorică. Basmul *Fata din grădina de aur*, cules de către R. Kunisch din Muntenia şi publicat în 1861 (retipărit în 1865 şi 1869) la Berlin, a fost versificat de Eminescu, în 1874. Păstrând titlul şi întreaga țesătură narativă, poetul preschimbă zmeul folcloric într-un „daimon" celest (*copilul sfintei mări / Născut din soare, din văzduh, din neauă*), un *geniu mândru* care coboară în castelul frumoasei muritoare în chip de stea *(un tânăr luminos, un demon rătăcit din soare)* şi apoi, prefăcut în ploaie, transformându-se într-un tânăr de o frumusețe angelică. Cele două întruchipări (stelar-solară şi apoi acvatic-marină) sunt sortite aceluiaşi eşec, fiindcă fata de împărat, deşi ispitită de împărățiile cosmice, de absolutul înaltului celest şi al adâncului marin, refuză să fie altceva decât este, alegând o omenească fericire în marginile destinului ei de ființă imperfectă şi muritoare. Ea îi cere zmeului: […] *om să fii, om trecător ca mine / Cu slăbiciunea sufletului nost.* Acceptând sacrificiul, deşi nu fără tânguire *(... să văd cum trec cu vremea care trece / Ah, ce-ai cerut femeie trecătoare),* acesta zboară la tronul Domnului (Dumnezeu din basmul popular este numit de Eminescu cu numele ebraic al divinității „Adonai"), spre a-şi recuza nemurirea. În vremea aceasta, feciorul de împărat (pe care poetul îl numeşte Florin), ajutat de Sfânta Miercuri, de Sfânta Vineri şi Sfânta Duminică, depăşind cele trei probe *(Valea Amintirii, Valea Deznădejdii* şi uciderea balaurului care străjuia castelul), o salvează pe fata de împărat din palatul solitar, pornind spre împărăția lui. Zărindu-i, zmeul plânge cu o deznădejde de dincolo de lume, şoptind apoi: *Fiți fericiți – cu glasu-i stins a spus – / Atât de fericiți cât viața toată / Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată".* Eminescu modifică astfel finalul basmului popular, în care zmeul prăvălea o stâncă asupra pământencei care i-a trădat iubirea.

Din acest basm versificat se naşte, între 1880 şi 1883, prin multiple variante, *Luceafărul,* o „capodoperă de amărăciune glacială” (Tudor Arghezi) – un **poem mitic** şi **folcloric, alegoric** şi **filosofic** şi, mai ales, **un poem liric** în care „[...] pattern-urile narative, integrând scenariile miturilor originare, au traversat îndelungi metamorfoze – în cadrul unei istorii subtile a formelor interne – pentru a atinge lirismul” (Marin Mincu). Deşi păstrează tiparul formal al basmului, poetul recurge la o reducţie drastică a „modelului actanţial” (A.J. Greimas), ceea ce determină o schimbare de regim ontologic în tipologia eroilor. Devenit un oarecare paj, feciorul de împărat din basm nu mai depăşeşte cele trei probe, spre a o salva pe cea preaiubită, cucerindu-i inima nu prin vitejie, ci prin viclenie. Construit în registrul antieroicului, Cătălin este acum un element contrastiv în raport cu Luceafărul, care, la rândul său, aminteşte prea puţin de zmeul din basm. Personajul basmic, purtător al unor valori morale, definit ca o funcţie narativă, devine în poemul eminescian o instanţă esenţial contemplativă (*El iar, privind de săptămâni; Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi; Hyperion vedea de sus)* şi o entitate supraindividuală, cu grad mare de semnificare. Eminescu creează astfel un mit poetic, cel al *Luceafărului*. Acest mit este instituit chiar din **titlul** poemului. În raport cu titlul basmului popular *(Fata în grădina de aur),* se evidenţiază focalizarea viziunii poetice asupra personajului masculin şi de-construirea referentului narativ (dispare referentul spaţial fabulos – *grădina de aur* – care va fi înlocuit cu toposuri romantice). Substantivul-titlu este reluat în textul poetic, ca substantiv comun (ortografiat cu literă mică!), ceea ce validează natura categorială / supraindividuală a protagonistului, a cărui identitate (Hyperion) se defineşte numai în planul universaliilor, în raport cu Demiurgul. Acestă strategie textuală justifică aserţiunea criticului Mihai Cimpoi care vorbeşte despre „**tema fiinţială**”. Aplicând însă grila de interpretare propusă de Eminescu însuşi, se poate vorbi despre **tema** condiţiei geniului în lume şi întru eternitate care dezvoltă arii tematice multiple: tema iubirii imposibile şi a iubirii împlinite, cea a „aspiraţiei dinspre pământesc înspre divin şi dinspre divin înspre pământesc” (Rosa del Conte), tema cunoaşterii prin Eros şi tema cosmogonică.

Valoarea alegorică a poemului este evidenţiată de Eminescu însuşi, care a notat pe marginea unei file de manuscris: „Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe Pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe Pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric.” Această „grilă” de interpretare oferită de poet poate fi aplicată pe două niveluri ale lecturii critice. Sensurile alegorice ale poemului sunt dublate de o reţea de simboluri filosofice, dezvăluind alteritatea spiritului romantic dar şi a omului modern. De-construind „povestea”, Eminescu creează o structură poematică modernă, care poate fi „citită” ca un basm cult, „basm al fiinţei” (C. Noica) sau ca un poem alegoric pe tema condiţiei geniului, ca un poem de meditaţie filosofică asupra condiţiei umane („În adâncul operei eminesciene nu există decât două «personaje» care se caută şi se înfruntă într-un joc tragic eroul şi dublul său, partea pieritoare şi cea eternă a eului scindat” – M.

Cărtărescu), ca un poem liric, ilustrând o „lirică a măştilor” (T. Vianu) ori ca un poem metafizic („Dialogul vocilor exprimă aventura metafizică: aspiraţia şi renunţarea, suferinţa şi extazul, încrederea şi dezamăgirea, uşurinţa şi pasiunea, resemnarea şi sarcasmul” – N. Manolescu). Posibilitatea de a interpreta atât de diferit aceeaşi creaţie, aducând în sprijinul aserţiunilor diferite, chiar aceleaşi secvenţe textuale, este generată de resursele de simbolizare şi de ambiguizare ale narativului poetic: „Narativul produce [...] simboluri dinamice, cu caracter mai abstract decât simbolurile statice, obiectuale şi, în consecinţă, cu o deschidere mai mare către interpretări diferite.” (R. Zafiu)

Compoziţia şi **structura** poemului sunt, şi ele, configurate prin strategii specifice modelului narativ de organizare a discursului. Cele **două planuri** – terestru-uman şi cosmic-universal –, aflate în antiteză romantică, tind să se apropie sau să se delimiteze, într-o compoziţie de un echilibru clasic, figurând un model închis, sferic al operei. Dispus în **patru unităţi compoziţionale**, textul poetic se organizează ca o structură polifonică, pe mai multe „voci”. Strategia ambiguizării (mecanism principal de „producere” a sensului în textul poetic) induce multiplicarea „vocilor” narative şi, implicit, a punctelor de vedere, prin prezenţa personajelor-focalizator.

Partea întâi (strofele 1-43) surprinde într-un decor romantic povestea iubirii peste fire între fiinţe care aparţin unor lumi diferite. Aspiraţia spre Absolut a fetei de împărat şi nostalgia ieşirii din Absolut a Luceafărului forţează apropierea celor două planuri într-un spaţiu imaginar, ideal, în „oglinda visului”. Discursul naratorului anonim care deschide poemul este substituit de vocile celor doi protagonişti care dialoghează în visul fetei de împărat. **Partea a doua** (strofele 44-64), în care se dezvoltă idila pământeană dintre Cătălin şi Cătălina, este dominată de planul terestru-uman. Planul transcendentului este prezent doar ca termen de referinţă în neasemuita elegie în care Cătălina dă glas celei mai adânci nostalgii a fiinţei conştiente de neputinţa de a-şi împlini visul de iubire. Personajul-focalizator este acum Cătălin. Cea de-**a treia parte** (strofele 65-85, în care se asociază pastelul cosmic şi poemul cosmogonic, elegia şi meditaţia filosofică) dezvoltă planul cosmic-universal. Urmând legile simetriei clasice, celălalt plan este prezent indirect, ca termen contrastiv, în discursul Demiurgului. Vocile care răsună în *a haosului văi* este cea a lui Hyperion şi a Demiurgului. **Partea a patra** (strofele 86-98 alătură pastelului şi idilei, meditaţia) are, din nou, un dublu referent (cele două planuri sunt, de astă dată, delimitate irevocabil) şi două personaje-focalizator. Fata de împărat şi Luceafărul se „privesc” pentru a treia oară, fiecare văzându-l pe celălalt din perspectiva condiţiei sale, asumate definitiv.

La **nivelul macrostructurii**, se evidenţiază un model complex de distribuire a mărcilor textuale ale narativităţii, ale registrului dramatic şi ale structurilor lirice.

Partea întâi, apelând la registrul narativ şi dramatic, desfăşoară în formulele şi structurile caracteristice basmului povestea imposibilei iubiri. Incipitul poemului eminescian „constituie un semnal de intrare în lumea textuală, dar are în acelaşi timp valoare referenţială internă, afirmând existenţa unor obiecte din lumea imaginară în curs de constituire.” (R. Zafiu) Eminescu modifică insesizabil formula

ritualică a basmului, ambiguizând relația între real și fabulos: *A fost odată ca-n povești*. Secvența expozitivă (primele șapte strofe) conferă cadrului de basm detaliile unui decor romantic nocturn, cu rol în definirea condiției ontologice a fetei de împărat. Portretul eroinei, construit din perspectiva unui narator anonim, are funcții multiple. Mai întâi, o singularizează în raport cu lumea căreia îi aparține, prin rang și prin atributul frumuseții (superlativul popular: *O prea frumoasă fată // Și era una la părinți / Și mândră-n toate cele).* Apoi, prin raportare la planul cosmic-universal, este apropiată de acesta, atributul sacralității și cel al luminii fiindu-i asociate prin dubla comparație: *Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele.* Modalitățile indirecte de caracterizare întregesc portretul: descrierea metonimică a unui spațiu existențial (*umbra falnicilor bolți* – prin simbolism cromatic și figurativ este sugerat un spațiu armonios, dar limitativ), mișcarea semnificativă de forțare a limitelor *(Ea pasul și-l îndreaptă / Lângă fereastră*...), ipostaza romantic-visătoare și notațiile privind stările psihice *(De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle).* Atmosfera de vrajă se țese prin descrierea unui cadru magic, în care umbra romanticului castel și negrul corăbiilor contrastează cu lumina fascinantă a Luceafărului. Ipostaza nostalgic-visătoare a fetei cutreierată de dorul după ființa de raze a celui care *răsare și străluce* vorbește despre mistuitoarea năzuință spre lumina celestă, spre ideal, spre Absolut a omului. În același timp, semantica verbelor de percepție *(privea; Îl vede azi, îl vede mâni)* asociate insistent frumoasei muritoare, o desemnează ca instanță focalizatoare, ca personaj din a cărui perspectivă se construiesc secvențele care urmează. De aceea, fata de împărat este considerată de unii critici „personaj central și ax al întregului poem" (P.M. Gorcea), formulându-se aserțiunea că celelalte personaje nu există decât în visul fetei, în chip de plăsmuiri onirice. Cert este că toate ipostazele Luceafărului din partea întâi a poemului se cristalizează din perspectiva preafrumoasei pământence. Văzut din lumea de jos, eroul imposibilei nuntiri apare ca stea fixă, numită de oameni *Luceafăr,* reper astral esențial după care se călăuzesc muritorii. Prezență cosmică revărsând *lumina lui de veci* dintr-un înalt fără de țărm, el apare ca singurul punct fix *(locul lui menit din cer)* într-un univers al veșnicei curgeri sub zenit, ca unică entitate luminoasă într-o lume menită întunericului *(Pe mișcătoarele cărări / Corăbii negre duce).* Luminând lumea fetei de împărat, el intră sub zodia iubirii, a fiorului sufletesc, dar și a timpului omenesc. Motivul privirii în relație cu amândoi eroii (fata *privea în zare*; *El, iar, privind de săptămâni*…) atribuie iubirii valoare cognitivă – cunoaștere prin contemplare, în vreme ce motivul oglinzii o definește ca proiecție în idealitate și ca reflectare a „celuilalt" în orizontul adânc al sinelui. Oglinda reprezintă, în același timp, spațiul virtual în care tangența celestului și a terestrului devine posibilă. Întâlnirea celor doi îndrăgostiți, aparținând unor lumi esențial antinomice se poate împlini doar în spațiul idealității și al visului *(Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă …; Ea îl privea cu un surâs / El tremura-n oglindă / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă).* Motivul romantic al visului apare astfel dublu valorizat, ca aspirație umană spre ideal, spre un „altceva" inefabil *(Cum ea pe coate-și răzima / Visând ale ei tâmple)* și ca trăire onirică favorizând evadarea din lumea realului, a determinării. **Cele**

două invocații ale fetei de împărat au rezonanțele unui descântec stilizat, descântec de chemare întru ființă. De aceea, obsedanta chemare *Cobori în jos* nu e o redundanță oarecare, ci o formulă magică prin care se forțează desprinderea „luminii din lumină" și coborârea ei în planul inferior al materiei (chiar numele *Luceafărului* conține în sine latinescul *luce*, *lucere,* însemnând „a lumina", semnificat subliniat și prin verbele *străluce, lucești* etc.). Cele două întrupări ale Luceafărului schițează prin **elemente de cosmogonie** un basm al nașterii ființei. Aceasta se ivește din noian de ape primordiale sau *Din a chaosului văi*. Geneza e figurată prin simbolul cercului rotitor *(Și apa unde-au fost căzut în cercuri se rotește; Iar ceru-ncepe a roti / În locul unde piere).* Apariția neptunic-angelică și uranic-demonică se asociază cu motivul romantic al mortului frumos, dar și cu mitul folcloric al Zburătorului: *Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestrei / Și ține-n mână un toiag / Încununat cu trestii. // Părea un tânăr voievod / Cu păr de aur moale, / Un vânăt giulgi se-ncheie nod / Pe umerele goale. // Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară – / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scânteie-n afară.* Fiu al cerului și-al mării, al soarelui și-al nopții (trei dintre cele patru elemente primordiale), cel care a coborât cu-al său senin, luând chip omenesc, rămâne entitate spirituală identică mereu cu sine însăși. Repetarea versului *Eu sunt Luceafărul de sus* subliniază conștiința acută a identității și cea a unui destin în Absolut. Miezul făpturii nepieritoare pare a se concentra în *ochii vii / Ce scânteie-n afară* ori care *Lucesc adânc himeric, / Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric,* în vreme ce *al nemuririi nimb* este semnul heraldic al geniului însetat de cunoaștere, mistuit de povara unei vecii solitare. Dorul de a cunoaște iubirea, „înverșunarea zănatică de a frânge hotarul dintre lumi" (Petru Creția) se revarsă în cuvintele Luceafărului care își cheamă iubita în spații transmundane (adâncul oceanului și *cerurile* toate) și în netimp. Frumoasa muritoare refuză însă o iubire care nu este pe potriva firii ei omenești, temându-se a trece pragul spre lumi și regnuri cosmice de care se simte amenințată ontologic. Deși devorată de aspirația spre Lumina pură a omului-stea, devine dureros de conștientă că viețuirea dincolo de marginile *cercului strâmt* al lumii fenomenale ar ucide-o. De aici, senzațiile de frig cosmic ori de arșiță mortală, care o fac să asocieze făptura Luceafărului cu o zeitate thanatică: *[...] eu sunt vie, tu ești mort / Și ochiul tău mă-nghează (Privirea ta mă arde).* Neputându-și depăși limitele, iremediabil prizonieră a condiției umane, eroina ratează șansa unei reale comunicări cu Absolutul. Deși cu forța unei iubiri și aspirații mistuitoare îl chemase în ființă, acum îi refuză dragostea nepământeană, incapabilă să-l cuprindă în tiparul îngust al minții ei: *Străin la vorbă și la port / Lucești fără de viață* și, mai apoi: *Deși vorbești pe înțeles / Eu nu te pot pricepe,* îi spune ea. Fata îi cere celui ivit *din forma cea dintâi,* celui pe care Demiurgul îl numește *veșnică minune,* să devină muritor. Fără a ezita, precum zmeul din basm, Luceafărul acceptă sacrificiul, acceptă ruptura ontologică, gata să schimbe netimpul în vreme trecătoare și destinul său în Absolut pentru soarta efemeră a omului muritor: *Și se tot duce ... S-a tot dus. / De dragu-unei copile, / S-a rupt din locul lui de sus, / Pierind mai multe zile.*

Partea a doua (legată de prima parte prin tehnica alternanţei, textualizată prin sintagma: *În vremea asta…*) surprinde idila dintre Cătălin şi Cătălina într-un tablou dramatizat. **Portretul pajului** *cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni bată-i vina,* creionat cu ajutorul unor sintagme populare, este o replică antitetică a Luceafărului. Originea obscură a personajului, limbajul său marcat de clişee verbale de provenienţă rustică *(arz-o focul, acu-i acu, să-mi dai o gură, din bob în bob),* „idealul" pronunţat teluric de iubire *(Vom fi voioşi şi teferi)* subliniază această antiteză. Caracterizarea directă realizată din perspectiva naratorului *(viclean copil de casă, dar îndrăzneț cu ochii)* este dublată de monologul interior care reliefează alteritatea lăuntrică (autoadresare la persoana a II-a: *Ei, Cătălin, acu-i acu),* de notaţia gesticii *(se furişează pânditor)* şi de sugestia unui spaţiu simbolic care îl defineşte *(ungherul).* La toate aceste determinări ale modelului uman inferior reprezentat de Cătălin, se adaugă perspectiva fetei de împărat, care îl defineşte în registrul derizoriului: *guraliv şi de nimic*. În structura de adâncime a textului se instituie, din nou, o dublă focalizare, perspectiva dominantă rămânând însă, cea a lui Cătălin. Dacă Luceafărul îi oferise fetei de împărat un destin de excepţie într-un spaţiu ideal, Cătălin îi propune în schimb, un destin comun, anonim, obscur în mijlocul unei lumi în care toţi sunt asemeni, pierzându-şi până şi numele care i-ar putea singulariza: *Hai ş-om fugi în lume / Doar ni s-or pierde urmele / Şi nu ne-or şti de nume.* Deşi cutreierată încă de nostalgia iubirii ideale pentru Luceafăr, Cătălina învaţă lecţia de iubire pământească a celui de-o seamă cu ea (omonimia prenumelor subliniază apartenenţa la aceeaşi lume a „devenirii întru devenire"). Pendularea eroinei între ideal şi real se reflectă în structura poetică prin alăturarea a două specii lirice diferite: **idila** şi **elegia**. Dorul mistuitor de Luceafăr se concretizează într-o elegie *de-un farmec sfânt,* într-un tulburător lamento. Sufletul vrăjit de cel care *se înalță tot mai sus* resimte dureros marea absenţă astrală, pe care încearcă s-o uite în zile pustii *ca nişte stepe.* Atrasă în jocul erotic înfăţişat ca o vânătoare dominată de şiretenie, Cătălina pare a adera la o existenţă a oamenilor comuni, trăind în *cercul strâmt* al automatismelor care interzic accesul la ideal şi eternitate. Ultima replică a lui Cătălin proiectează în viitor un model existenţial precar, lipsit de strălucire şi de vocaţia idealului: *Căci amândoi vom fi cuminţi / Vom fi voioşi şi teferi / Vei pierde dorul de părinţi / Şi visul de luceferi.*

Partea a treia (aflată într-o relaţie de înlănţuire cu partea întâi şi de alternanţă cu partea a doua) detaliază planul universal-cosmic. Imaginii de neegalat a zborului astral i se adaugă o nouă cosmogonie într-un **pastel cosmic** unic în literatura noastră. Pornind din lumea creată de demiurg spre increatul în care sălăşluieşte Tatăl, Luceafărul intră în sfera **Absolutului spaţial** şi **temporal**. Cele două repere din lumea devenirii se confundă într-un tot ce defineşte Absolutul ca tangenţă a contrariilor. Astfel, clipa şi vecia devin una: *Şi căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe*. Reperele terestre – deasupra, dedesubt – îşi pierd puterea de a pune hotar spaţiului *(Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele –)*. Rupt din lumea fizică *(S-a rupt din locul său de sus / Pierind mai multe zile),* Luceafărul recuperează starea originară, redevine daimon (divinitate arhaică duală, entitate eternă, cu rol de mediere între lumea muritorilor şi împărăţia celestă a zeilor), Zburător care reia în

stăpânire „lumea lui de sus”. Imaginea generată de versul *Creşteau în cer a lui aripe* sugerează cuprinderea nemărginirilor astrale printr-o dublă mişcare: ascensivă şi de extensie. Călătoria în spaţiul sideral devine şi o călătorie în timp spre acel mitic *la-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă*. Istoria universului e refăcută în sens invers. Grandioasa viziune cosmogonică eminesciană se întemeiază (ca şi în *Scrisoarea I)* pe teoria kantiană a pluralităţii universurilor, a **genezei** continue. Naşterea lumilor din *a chaosului văi* e văzută (personaj-focalizator este acum Hyperion) ca o revărsare miraculoasă de materie siderală, ca o izvorâre continuă a luminii: *Şi din a chaosului văi / Jur împrejur de sine / Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum izvorau lumine; // Cum isvorând îl înconjor / Ca nişte mări de-a-notul…* Motivele cosmogonice eminesciene (cercul rotitor, mitul Sfintelor Ape şi motivul izvorârii) sunt codificate într-o imagine esenţializată care îl situează pe Hyperion în centrul unui cerc rotitor *(Jur împrejur de sine).*

Ca şi în *Scrisoarea I*, ca şi în *Imnul Creaţiunii* din *Rig-Veda*, energia primordială este energie luminoasă însufleţită de dorul (dorinţa – „Karma”) de a-şi schimba forma, de a veni *plutind în adevăr*, în existenţă obiectivă. Esenţa ultimă, ireductibilă deci, a universului este Spiritul-lumină, câmp mental cu putere de obiectivare. Luceafărul însuşi, stea fixă în lumea de jos, se dematerializează treptat: devine mai întâi fiinţă cosmică – Zburător – apoi *fulger-ne-ntrerupt* (deci lumină fără apunere, la hotarul dintre materie şi nematerie) şi, în urmă, *gând purtat de dor* (deci spirit pur, entitate primordială animată de „karma”). El este, aşadar, înrudit prin esenţa sa cu Demiurgul pe care-l numeşte *Părinte* şi *Doamne*. Străbătând sfera **increatului**, el se simte absorbit într-un *adânc asemene / Uitării celei oarbe.* Magia verbului eminescian, capabil să exprime conceptul abstract de haos primordial prin figuri ale concretului, prin negarea reperelor terestre, prin negarea şi afirmarea în acelaşi enunţ a verbului existenţei (paradoxul poetic: *Nu e nimic şi totuşi e)* şi prin raportare la senzaţii şi atribute omeneşti este demonstrată strălucit în această secvenţă: *El zboară, / Gând purtat de dor, / Până' piere totul, totul; // Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte. // Nu e nimic şi totuşi e / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemene / Uitării celei oarbe.”* În acest „adânc” originar, Luceafărul redevine el însuşi, spirit pur, formă paradigmatică, inalterabilă şi eternă, redevine Hyperion – „cel care merge deasupra”. Aici, unde Fiinţa şi Nefiinţa sunt virtuale, unde Nimicul şi totul se identifică în Absolut, sălăşluieşte Demiurgul. Lui îi adresează Hyperion ruga pătimaşă de a-l dezlega *de greul negrei vecinicii* în schimbul unui singur ceas de trăire adevărată, omenească. Metonimie a limitării, *ora de iubire* defineşte condiţia umană sub semnul efemerităţii, dar şi al pasionalităţii compensatorii. Istovit de povara eternităţii, obosit de a ţine lumile în fiinţă prin puterea gândului, Luceafărul năzuieşte spre mistuirea într-o clipă de iubire, apoi spre repaosul veşnic. **Răspunsul Demiurgului** care monologhează ca voce impersonală a lucidităţii supreme şi a cugetării filosofice îi revelează lui Hyperion faptul că nici în lumea de jos nu există repaos, că moartea e şi ea relativă, ca şi viaţa, că repaosul absolut este iluzoriu, fiindcă oamenii *se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte*. Hyperion înţelege că blestemul omenirii e neodihna întru eternitate, povara *prigonirilor de soarte*, nestatornicia, alteritatea, înşiruirea la nesfârşit a aceloraşi cicluri existenţiale

într-un timp rotitor, perpetuu. Imaginea acestui „timp rotitor" (motiv recurent în poezia eminesciană, memorabil fixat în versul-ramă al *Glossei*: *Vreme trece, vreme vine)* este supramarcată stilistic pe mai multe niveluri: la nivel lexical (prin sinonimie poetică şi prin antonimie – *a se naşte, a răsări, a se aprinde / a muri, a pieri, a se stinge* etc.), la nivelul sintaxei poetice (chiasmul: *Căci toți se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte;* epanadiploza: *un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare;* inversiunea poetică etc.), la nivel semantic (de exemplu: epitetul – *stele cu noroc* –, metafora – *sânul vecinicului ieri* –, metonimia – *mormânt* etc.) sau la nivelul simbolurilor poetice (figuri de nivel tropologic, precum antiteza, personificarea, paradoxul poetic sunt toate prezente în această secvență). Compararea destinului omenirii cu rotitoarele anotimpuri, cu clipa valurilor ori cu părelnica „eternitate" a sorilor adânceşte tragismul viziunii din poemul „pătruns până în esența sa, de una dintre cele mai adânci tristeți ale ființei, mai mare decât orice întâmplătoare pricină a ei, mai veche decât universul, mai dăinuitoare decât orice durată, până în subiacentul imperiu al morții" (Petru Creția). Această tristețe metafizică nu este anulată nici de imaginea contrastivă a destinului ființei de excepție care nu cunoaşte limitele timpului şi ale spațiului, nici spaime atavice de moarte, definindu-se în termeni ai statorniciei şi ai valorii absolute: *Noi nu avem nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte; Iar tu, Hyperion rămâi / Oriunde ai apune.* Refuzul Demiurgului de a-i schimba regimul ontologic este astfel motivat prin lipsa de sens a dorinței lui Hyperion, care nu se poate strămuta în ordinea efemeră a lumii fenomenale supuse naşterii, devenirii şi morții, întâmplării, sorții şi pătimirii. O asemenea strămutare ar însemna negarea puterii Demiurgului de a crea o entitate eternă suficientă sieşi. *(Dar eşti puterea mea, / Nu pot să neg acea putere* – stă scris în cea de-a treia variantă a poemului). „Ispitirile" prin care Demiurgul oferă compensații refuzului său nu sunt reale tentații pentru Hyperion, căci înțelepciunea (figurată prin mitul Logosului), harul poetic (actualizând mitul lui Orfeu), spiritul justițiar, puterea stăpânitoare asupra destinelor oamenilor de rând sunt doar ipostaze particulare ale geniului capabil să se arate „în mii de fețe". Ultimul argument adus pentru ca Hyperion să-şi asume irevocabil, demn şi lucid destinul în Absolut este îndemnul de a privi spre pământ, pentru a vedea că în lumea pieritoare a iubirilor de-o clipă pentru el nu mai există loc.

Partea a patra se deschide cu un **pastel terestru** contemplat cu tulburare din planul atemporal în care Hyperion şi-a reluat locul *menit din cer*. Cadrul nocturn, silvestru este acelaşi spațiu protector care sacralizează iubirea întâlnit în poeziile visului eminescian de iubire: *Căci este sara-n asfințit / Şi noaptea o să-nceapă: / Răsare luna liniştit / Şi tremurând din apă ...* Regăsim aici „obsesiile stilistice" eminesciene, laitmotivele din idilele juvenile (motivul nocturn, cel selenar, motivul acvatic, codrul, copacul sacru, motivul cuplului angelic, originar). Monologul lui Cătălin (un Cătălin spiritualizat, înnobilat prin iubire, de această dată) are tonalitățile tulburătoare ale confesiunilor erotice din idilele eminesciene, în care poetul se rosteşte la persoana întâi. Părând a se adresa Cătălinei ca unui nou Luceafăr, pământeanul îndrăgostit, devorat de trăiri dionisiace, însetează acum după seninătatea apolinică a ființei superioare: *Revarsă linişte de veci / Pe noaptea mea de patemi. // Şi deasupra mea rămâi / Durerea de mi-o curmă, / Căci eşti iubirea mea de-ntâi / Şi visul meu din urmă.*

Erosului asumat ca suferință i se adaugă Erosul cu funcție inițiatică și cognitivă. Condiția umană apare astfel înnobilată prin iubire. Cei doi îndrăgostiți care dau un sens efemerei lor existențe își asumă destinul cu aceeași demnitate ca și geniul care aderă prin sacrificiu la condiția lui nemuritoare. Cea de-**a treia invocație** a fetei de împărat nu mai este o chemare a unei iubiri peste fire, ideală și, deci, imposibilă, ci o încercare de a-și proteja fragila fericire, încredințându-și „norocul" unui astru favorabil. Cel chemat altădată să reverse lumina unui ideal asupra unei existențe oarecare *(Viața-mi luminează)* este acum invocat ca zeitate tutelară ce poate ocroti fericirea efemeră a omului. În alt chip decât în partea întâi, se reinstituie perechea inițială de personaje-focalizator – fata de împărat și Luceafărul –, sub accent fiind acum perspectiva eului-conștiință, Hyperion. **Ultima sa replică** închide, în câteva cuvinte doar, „toată durerea dintre pământ și cer" (Petru Creția), toată tristețea unei singurătăți asumate pe vecie. Primul enunț exprimă durerea îndrăgostitului a cărui iubire a fost disprețuită. Cea preafrumoasă altădată este numită acum *chip de lut* (elementul „pământ" este asociat, deci, oamenilor comuni) și este definită prin limitele condiției ei pământene. Condiția umană este caracterizată prin simbolul geometric al *cercului strâmt* (figură plană, opusă „sferei" prin care e reprezentat universul totalizator al Luceafărului: *Din sfera mea, venii cu greu...*) și este pusă sub semnul „norocului" efemer, deci al hazardului și al devenirii. În antiteză cu mulțimea oamenilor comuni (marcată prin opoziția pluralitate / unicitate, iar la nivel sintactic, prin conjuncția adversativă *ci*), geniul are un alt statut ontologic. Mereu identic cu sinele absolut și imuabil, ființând în lumea sa de sus, Hyperion a învățat, nu fără tristețe, că este *nemuritor și rece*. Dacă primul epitet îi atribuie condiția eternității, cel de-al doilea sugerează metaforic modelul apolinic al existenței pe care Luceafărul și-l asumă definitiv.

Prin ***Hyperion***, Eminescu creează un adevărat **mit poetic**. Personaj romantic de mare complexitate, Luceafărul este stea fixă, făptură de lumină, întruchipare a geniului și daimon, entitate mediatoare între planuri opuse; el este și titanul răzvrătit împotriva unei ordini imuabile și spirit pur din aceeași substanță cu Demiurgul; este suflet răvășit de patima iubirii, Zburător, înger și demon. Este un mit. Alături de el, celelalte personaje pot fi considerate ipostaze ale alterității, <u>măști ale eului liric</u>, voci ale poetului și simboluri ale sinelui abisal. „Eminescu nu se identifică numai cu Hyperion – afirmă N. Manolescu – ci, și sub alte raporturi cu toate «personajele» poemului. În orice clipă «personajului» care vorbește i se poate substitui poetul, căci Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură decât Demiurgul, sunt voci ale poetului. Pătrunzând în adâncul ultim și misterios al poemului, nu ne aflăm față în fată cu niște personaje concrete care joacă o poveste de dragoste, nici cu niște simboluri abstracte, filozofice ori teologice, doar cu aceste voci extraordinare, al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atâtea ori, în poezia erotică sau filosofică a lui Eminescu." Desăvârșit prin formă (ritm iambic, măsură de 7-8 silabe, rimă încrucișată) și prin viziunea poetică în care sunt închise tulburătoare înțelesuri filosofice, poemul eminescian oglindește „lumea însăși a poeziei ca tristețe cosmică și ca sărbătoare a verbului. O lume devenită cântec în sine, lui singur dezlegare și lege" (Petru Creția).

Riga Crypto şi lapona Enigel de Ion Barbu

În spaţiul deloc întins al operei poetice a lui Ion Barbu (pe numele lui adevărat Dan Barbilian, 1895-1961), coexistă câteva forme de lirism, fiecare ajunsă la expresia perfectă, aşa încât în toate ciclurile sale există capodopere. O asemenea capodoperă este balada *Riga Crypto şi lapona Enigel,* inclusă în ciclul *Uvedenrode*, din volumul *Joc secund* (1930).

Aparţinând celei de-**a doua etape a creaţiei** barbiene (etapa baladic-orientală), balada propune o nouă formă de lirism – „lirismul absolut”, impersonal, „ritual de iniţiere” în lucrurile esenţiale: „Fascinată doar de natura şi devenirea *Fiinţei*, opera lui Barbu reintegrează, cu orfică seninătate, fiinţa umană unui context cosmic şi mitic” (I. Em. Petrescu). Prin baladele lui I. Barbu, individualului (psihologic) şi tipicului (social şi de caracter) i se opune arhetipalul, iar „poeziei leneşe” i se opune „istorisirea exemplară”, mitul poetic. Acesta propune, ca şi geometria, un posibil model al lumii, liber de constrângerile realului. Aceste trăsături ale creaţiei barbiene din etapa a doua sunt evidente şi în *Riga Crypto şi lapona Enigel*, **baladă cu elemente de artă poetică şi de legendă etiologică.**

Tema iubirii imposibile se asociază cu tema cunoaşterii şi cu cea a opţiunii existenţiale a omului superior. **Titlul** este construit printr-un raport de coordonare între numele celor doi protagonişti, ceea ce constituie un semnal al narativităţii textului poetic, întărit prin subtitlul *baladă.* Sintagma de intitulare pare a fi alcătuită după modelul marilor poveşti de iubire din literatura lumii *(Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta),* numai că, îi situează încă de la început pe cei doi protagonişti în lumi diferite. Substantivul *rigă* (= rege, împărat) sugerează un spaţiu oriental-exotic, în vreme ce precizarea *lapona* trimite la un spaţiu nordic, boreal.

Discursul poetic este structurat după **modelul** naraţiunii în ramă. Primele patru strofe au rolul unui prolog şi dezvoltă **tema** creaţiei şi creatorului (elementele de „ars poetica”). Prin discursul dialogic, care aminteşte de invocaţia adresată muzei cu care se deschid poemele antice, se fixează un cadru real. La o nuntă adevărată *(La spartul nunţii, în cămară),* un nuntaş îi cere menestrelului să-i „zică” balada cu *Enigel şi riga Crypto*, balada nuntirii imposibile, a iubirii neîmplinite. Artistul, creatorul căruia i se adresează *nuntaşul fruntaş* (proiecţia în text a receptorului operei de artă), este imaginat ca *menestrel*, cântăreţ al unui timp medieval, timp al poveştilor de iubire curtenească, mereu visate, niciodată împlinite. Epitetul dublu şi comparaţia (*menestrel trist, mai aburit / Ca vinul vechi ciocnit la nuntă*) sugerează nostalgia întoarcerii spre originile poeziei („cântare iniţiatică”) şi tristeţea iscată de rolul de cântăreţ-bufon rezervat de contemporani artistului (*[...] De cuscru mare dăruit / cu pungi, panglici, beteli cu fundă)*. Termenul concret cu care este comparat menestrelul trimite la timpuri ale vechimii, când poezia se asocia cu cântecul în riturile dionisiace (Dionisos – zeul vegetaţiei, al viţei-de-vie). Creaţia este *joc secund*, este *cântec larg*, „oglindire” înaltă, purificată de imperfecţiunea realului. Balada care fusese cântată *cu foc acum o vară* va fi rostită acum *stins*, *încetinel*. Antiteza reliefează diversitatea modurilor în care poate fi interpretată opera: Erosul ca pasiune (zisă *cu foc*) sau iubirea ca aventură spirituală, interioară, pură (zisă *stins*). Prin *cântec,* realitatea imperfectă, limitată *(La spartul*

nunții, în cămară) şi limitativă *(Ospățul tău limba mi-a fript-o)* este esențializată şi sublimată, este recuperată în sfera ideilor absolute. Astfel, la o nuntă care coboară iubirea în real, menestrelul va cânta balada imposibilei nuntiri, refăcând prin artă monada ideală.

Subiectul baladei, care conține şi elemente de legendă etiologică, este configurat ca o alegorie după modelul baladelor germane. Eroii au valoare arhetipală, ilustrând două modele existențiale distincte, opuse. Prin Riga Crypto se exprimă conceptul de „carpe diem" al omului care vegetează, consumându-şi existența mai ales la nivel biologic, instinctual, fără a putea accede la valorile spirituale. Prin lapona Enigel se propune o reprezentare a conştiinței umane în aspirația ei spre cosmic şi universal, spre lumină şi spre cunoaştere apolinică. Cel de-al treilea arhetip – Soarele – reprezintă conştiință universală, spiritul pur, „Unul divin" al cunoaşterii absolute. Poezia îşi structurează astfel viziunea pe **trei planuri**. **Planul inferior**, al unei lumi vegetative, biologice, este reprezentat prin Crypto, *mirele poienii,* structurat pe principiul „pământ", definit prin cunoaştere dionisiacă, prin Eros (prima treaptă a cunoaşterii, pusă de Barbu sub semnul lui Venus). **Planul median**, al unei lumi ordonate prin puterea rațiunii şi a conştiinței, lume de o coerență şi transparență cristalină, este figurată prin ținutul boreal, mitica Hiperboreea: *La lămpi de gheață, sub zăpezi / Tot polul meu un vis visează*. Lumea din care *prea-cumintea* Enigel îşi începe călătoria spre Soare este definită prin cunoaştere rațională (pusă de Barbu sub semnul roții lui Mercur), structurată pe principiul „apă" *(că sufletu-i fântână-n piept)*. În sfârşit, **planul superior**, „mântuit azur", este desemnat prin semnul Soarelui, simbol al cosmicului, al cunoaşterii absolute şi al principiului „foc". Această geometrizare a imaginarului poetic barbian presupune şi o corespondență între cele trei planuri. Relația dintre planuri se stabileşte prin călătoria inițiatică a lui Enigel şi prin prezența celui de-al patrulea element primordial – aerul. (*Prin **aer** ud, tot mai la sud / În noul an să-şi ducă renii; Şi somn e carnea, se dezumflă / Dar **vânt** şi umbră iar o umflă*). Pornită în aventura inițiatică spre miazăzi, spre Soare, eroina poemului, reprezintă omul superior în aspirația spre apolinic, spre cunoaşterea totală, pusă sub semnul roții solare.

Povestea fabuloasă de iubire dintre cei doi eroi aparținând unor lumi antinomice a fost numită „un *Luceafăr* întors", cu roluri inversate. **Expoziția** baladei îi prezintă pe aceşti eroi, în două secvențe descriptive de tip portret, din perspectiva naratorului heterodiegetic. <u>Personajul masculin</u>**, *riga Crypto***, aparține unei lumi inferioare, iremediabil mediocre, lume a văii (simbol al golului spiritual, al absenței eului-conştiință) şi a umbrei: *Des cercetat de pădureți / În pat de râu şi humă unsă / Împărățea peste bureți / Crai Crypto, inimă ascunsă // La vecinic tron de rouă, parcă*. Numele protagonistului intră în relație directă cu sintagma metaforică *inimă ascunsă*, sugerând circumscrierea într-un univers închis, solitar, enigmatic [*cryptos,* (greaca veche) = ascuns, tainic, încifrat, secret]. În lumea căreia îi aparține prin naştere şi destin (*criptogama* este numele speciei de plante inferioare din care fac parte şi ciupercile), eroul se singularizează (precum Cătălina) prin rang (crai, rigă). El refuză însă a-şi îndeplini destinul într-un **spațiu al vieții vegetative,** inferioare, desemnat prin metafora *pat de râu* (care echivalează existența cu „somnul rațiunii"), prin sintagma *humă unsă* (= existența

telurică, fără rădăcini a fiinţei) şi prin simbolurile văii, al umbrei şi răcorii. Portretul protagonistului se întregeşte prin caracterizarea făcută de cei care aparţin acestei lumi: *Şi răi ghioci şi toporaşi / Ieşeau din văi să-l ocărască / Sterp îl făceau şi nărăvaş / Că nu voia să înflorească*. Refuzul înfloririi, al nuntirii cu perechea destinată lui în lumea de jos, (*vrăjitoarea mănătarcă*), semnifică refuzul împlinirii destinului într-o lume ontologic inferioară. El năzuieşte să depăşească limitele condiţiei sale prin iubire, prin vis (visând *la veşnic tron de rouă parcă)*. Dar, prizonier fără scăpare într-un spaţiu al umbrei, al biologicului (devenit un topos poetic numit de Barbu *râpa Uvedenrode*), el va trăi iubirea ca pe un „**hybris**, pedepsit ca în orice tragedie, prin nebunia sau moartea protagonistului" (Ion Pop). Văzut din perspectiva lui Enigel, fiinţa coborând dintre gheţuri şi închinându-se la Soarele înţelept, regele-ciupearcă poartă pecetea urâţeniei, caracteristică oricărei făpturi, care nu oglindeşte în sine macrocosmosul (*rigă spân* cu *piele cheală*).

Celălalt personaj arhetipal este ***Enigel,*** mica laponă care întruchipează o umanitate superioară, o lume cu o structură cristalină incoruptibilă, capabilă să reflecte prin *roata albă* a spiritului adevărurile revelate prin cunoaştere. Numele eroinei sugerează această structură prin simetria cu care alternează vocalele şi consoanele, prin armonia sonoră. El poate avea ca etimon substantivul *angel* (= înger), reliefând aspiraţia spre celest sau poate fi combinat din rădăcina *enig* a cuvântului *enigma* şi substantivul *gel* (substanţă organică amorfă), sugerând principiul feminin. T. Vianu considera numele eroinei derivat din toponimicul *Ingul* – denumind un afluent al Bugului, râu din partea nordică a Europei (numele ar desemna în acest caz, principiul „apă" pe care este structurat personajul feminin, principiu evidenţiat şi prin sintagma *ţări de gheaţă).* Epitetele *mică, liniştită, preacuminte,* asociate numelui protagonistei evidenţiază natura ei echilibrată, raţională, apolinică. Surprinsă într-o călătorie iniţiatică dinspre spaţiile boreale spre sud, spre tărâmurile Soarelui, Enigel străbate drumul transhumanţei ca pe un drum al iniţierii, ca pe o aventură a cunoaşterii: *De la iernat la păşunat / În noul an să-şi ducă renii / Prin aer ud, tot mai la sud / Ea poposi pe muşchiul crud / La Crypto, mirele poienii*. În scenariul narativ, popasul lui Enigel în lumea lui Crypto reprezintă momentul-**intrigă**, iar în scenariul iniţiatic – prima treaptă a cunoaşterii. Întâlnirea eroilor care aparţin unor lumi diferite e posibilă – ca şi în *Luceafărul* – doar în spaţiul visului şi în durată nocturnă, când „vocile" subconştientului şi ale inconştientului nu mai sunt cenzurate de raţiune. Simptomatic, discursul poetic se modifică, „vocea" naratorului fiind substituită de „vocile" personajelor, iar nararea prin relatare, înlocuită de modalitatea narării prin reprezentare. Cele trei încercări ale *regelui-ciupercă* de a o determina pe *lapona dreaptă, Enigel* să renunţe la călătoria spre miazăzi, la aspiraţia spre o existenţă solară se cristalizează ca tentaţii ale trăirii imediate, materiale, instinctuale. El îi oferea valorile supreme ale lumii lui – dulceaţă, fragi –, valori materiale însă, îndemnând-o aşadar, să guste bucuriile lumii senzoriale, bucuriile unei existenţe telurice *în somn fraged şi răcoare*. Derizoriile ispitiri însoţite de gesturi de o teatralitate comică, de un joc de marionetă, vorbesc despre căderea tragic-omenească în automatisme existenţiale, despre uitarea unor năzuinţe fundamentale. Crypto găseşte însă, în sine puterea de a

depăşi acest tipar existenţial, refuzând trădarea visului închis în *inima-i ascunsă.* Spre deosebire de Cătălina, el este gata să se sacrifice pentru visul de lumină, alegând să-i fie aproape fiinţei iubite, chiar dacă această apropiere este mortală pentru firava sa făptură: *Dacă pleci să culegi / Începi rogu-te cu mine*. Şi tot ca o replică polemică la poemul eminescian, unde eroina pare a se lăsa înduplecată să piardă *dorul de părinţi / Şi visul de luceferi*, Enigel depăşeşte proba ispitirii, refuzând să se abată din drumul spre ultima treaptă a cunoaşterii. Monologul ei, de mare densitate ideatică, exprimă crezul omului superior care triumfă asupra limitelor sale sufleteşti şi biologice, alegând calea regală a Soarelui, optând ferm pentru cunoaşterea apolinică, totală care dăruieşte nemargini („orizont nemărginit") lumii ei. *La lămpi de gheaţă sub zăpezi / Tot polul meu un vis visează…; Că dacă-n iarnă sunt făcută / Şi ursul alb* [animal totemic, Mare Spirit al spaţiului boreal] *mi-e vărul drept / Din umbra deasă desfăcută / Mă-nchin la soarele-nţelept*. Ultimele două versuri surprind metaforic depăşirea existenţei telurice prin cultul valorilor spirituale, prin conştientizarea esenţei solare a fiinţei umane. Precum Demiurgul eminescian, Enigel defineşte în antiteză două modele ontologice. Prin spaţiul umbrei, ea vorbeşte despre existenţa omului care trăieşte ca fiinţă biologică (sugestie textualizată prin metonimia *carne*: *La umbră numai carnea creşte / Şi somn e carnea, se dezumflă…).* Prin spaţiul luminii, al oglindirii şi al profunzimii (*fântâna* din piept), se sugerează spiritul uman care se împlineşte prin cugetare, prin cunoaştere. Asocierea simbolului acvatic cu motivul vieţii spirituale în metafora *sufletului-fântână* generează o tulburătoare definire a omului superior, în opoziţie cu *făptura mai firavă* a omului comun, pentru care gândul este *pahar cu otravă.* Opţiunea eroinei este cea a clasicismului, semnificând triumful apolinicului asupra dionisiacului. Viziunea solară a lui I. Barbu este plasticizată admirabil prin simbolul cunoaşterii absolute – **Soarele**, şi prin metafora *sufletului-fântână*, oglindă ce reflectă lumina spiritului pur. *Roata albă* care *zace-n sufletul-fântână* închipuie prin sugestiile formei perfecte şi prin simbolismul cromatic conştiinţa umană, eul-spiritual care îşi sporeşte forţa sub lumina tutelară a Soarelui: *Mă-nchin la soarele-nţelept / Că sufletu-i fântână-n piept / Şi roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n sufletul-fântână // La soare roata se măreşte…*" Devenite laitmotive ale poeziei, simbolul soarelui şi al sufletului-fântână (sugerând şi principii esenţiale ale vieţii, şi surse ale unei imaginaţii deschise – cum afirmă Gaston Bachelard în „Apa şi visele") transmit mesajul filosofic al poemului. Se regăsesc aici trei dintre simbolurile recurente în poezia lui Ion Barbu: nunta, soarele şi oglinda. Aspiraţia spre absolutul cunoaşterii este exprimată ca fascinaţie a solarităţii, iar desăvârşirea acestui elan este imaginată ca o *nuntă necesară*, ca o logodnă cosmică *(soarele, aprins inel)* spre care conduce oglindirea în *sufletul-fântână* a platonicienelor „Idei eterne". Câmpurile de semnificaţii ale acestor simboluri interferează, generând o reţea de sensuri stratificate, a căror menire este aceea de a comunica încifrat, în regimul alegoriei, experienţe ontologice şi gnoseologice fundamentale. Asemenea experienţe modelatoare îi sunt atribuite lui Enigel, care depăşind momentul dilematic cu omeneşti ezitări *(Plângi, preacuminte Enigel!...),* intră definitiv sub semnul Soarelui. Pentru regele ciupercilor însă, întâlnirea cu *aprinsul inel* al

soarelui este distructivă (**punctul culminant** al narațiunii alegorice). Prin apelul la limbajul incantatoriu al descântecului şi la simbolistica blestemului folcloric, poetul (*re*-prezentat prin naratorul auctorial, al cărui discurs revine în prim-plan) imaginează metamorfoza lui Crypto, care se transformă în ciupercă otrăvitoare (elemente de legendă etiologică, în care se explică prin cauzalitate magică apariția unei specii de plante, a unei vietăți, a unei forme de relief etc.). **Deznodământul** poveştii imposibilei iubiri valorifică în chip neaşteptat motivul nunții împărăteşti cu care se încheie basmele. Nuntirea nebunului rigă Crypto (amintind de nebunia regelui Lear) cu *măsălarița mireasă* (plantă otrăvitoare, ca şi laurul) valorizează negativ motivul basmic (creând un antimotiv), pentru că nu reprezintă încununarea izbânzii eroului, ci prăbuşirea lui definitivă. Cel care aspirase nebuneşte spre o mireasă ideală (Enigel, ființa superioară lui), refuzând nuntirea cu perechea predestinată lui – *vrăjitoarea mănătarcă,* ființa de acelaşi regn, aparținând aceleiaşi lumi –, este pedepsit cu dezrădăcinarea, cu alienarea, cu rătăcirea unui „fiu risipitor" căruia nu-i mai este îngăduită întoarcerea: *[...] De a rămas să rătăcească / Cu altă față, mai crăiască: // Cu Laurul-Balaurul / Să toarne-n lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă / Cu măsălarița – mireasă, / Să-i ție de împărăteasă.* Se împlineşte astfel hybrisul: eroul plăteşte nemăsurat îndrăzneala de a fi năzuit la o iubire peste fire.

Numită de autorul însuşi „Luceafăr întors", datorită „inversării sistemului de valori", balada poate fi „citită", întocmai ca poemul eminescian, şi ca lirică a măştilor. „Crypto e poetul, creatorul şi el plăteşte, cu nebunia, încercarea de a-şi modifica condiția, de a trăi. Fiind blestemat să nu se exprime în felul oamenilor, să nu trăiască, el păcătuieşte prin iubire. Dacă Hyperion al lui Eminescu este pedepsit numai cu priveliştea însoțirii pământeşti dintre Cătălin şi Cătălina, Crypto e pedepsit cu pierderea minții. [...] Ca şi *Luceafărul, Riga Crypto şi lapona Enigel* este povestea poetului" (N. Manolescu). Această re-lectură critică a structurilor poematice atestă, încă o dată, faptul că o creație autentică este *un cântec larg*, cu resurse de interpretare nicicând epuizate, aşa cum este balada lui Ion Barbu care vorbeşte lumii despre condiția umană, despre modele ontologice şi cognitive, despre „căderea" celui care nu-şi cunoaşte limitele şi despre înălțarea ființei însetate de cunoaştere sau chiar despre „povestea poetului" care încearcă, zănatic şi fără sorți de izbândă, să închidă absolutul Ideii şi al trăirii în lumea lui de cuvinte şi de cântec.

LIRISM SUBIECTIV

Poezia eminesciană de inspirație mitologică şi folclorică. *Revedere*

Între toate literaturile lumii, literatura română se individualizează prin ființare statornică în zariştea tradiției folclorice, în orizonturile gândirii mitice autohtone. Începând cu Văcăreştii din „dimineața poeților" români, continuând cu romanticii paşoptişti, cu „omul deplin al culturii româneşti", cu Goga, Coşbuc, Arghezi, Blaga, Barbu şi sfârşind cu poeții contemporani, marile voci lirice ale literaturii noastre s-au situat într-o relație de adâncime cu folclorul, cu mitologia românească. Întâiul însă care nu „folclorizează" imitând creația populară, ci

valorifică original bogatul fond al plăsmuirilor mitice, al credințelor ancestrale, al eresurilor, al formulelor ritmice populare este Eminescu. Poetul fascinat de mitologia tracă, dacică, românească, latină, greacă, egipteană, indiană, creștină înțelege că matricea stilistică a gândirii mitice autohtone e un tipar modelator activ încă şi fixează în spațiul poematic o mitologie românească. El apelează la un fond spiritual prelatin, intuindu-i originalitatea. Creează astfel un adevărat mit dacic în „Memento mori", poemul dramatic „Decebal", poemele „Dochia şi ursitoarele" „Gemenii" „Sarmis", „Rugăciunea unui dac". Primele trei opere valorifică creator şi mitul etnogenezei – mit fundamental al spiritualității româneşti (fixat în literatura cultă întâia oară de Gh. Asachi). Elementele de originalitate sunt configurarea spațiului-vatră a Daciei ca spațiu paradisiac, ca univers autonom exemplar şi personificarea țării vitejilor daci ca zâna Dochia. Eroii ce însuflețesc acest spațiu mitic sunt construiți ca arhetipuri (Decebal, Sarmis, Brigbelu, dacul anonim din „Rugăciunea...). Mitul descălecării este alt nucleu epic al „dramei naționale" proiectate de Eminescu (Dragoş Vodă). Alte mituri autohtone străvechi pe care le putem identifica în creația poetică eminesciană sunt mitul Cerului Tată, al Pământului Mumă, al Sfintelor Ape, al Sfântului Soare, Sfintei Luna, al Stelelor Logostele, al Luceferilor. Întreaga familie mitică este astfel reprezentată în creații eminesciene polifonice cum este poemul Luceafărului. Aici modelul mitic folcloric al Luceafărului mare (căruia credința populară îi adaugă Luceafărul de seară şi pe Zorilă-Luceafărul din zori) este dublat de mitul erotic românesc – cel al Zburătorului. Prototipul eminescian nu se opreşte însă aici căci îi adaugă eroului principal al poemului şi conotații ce trimit la modelul cultural universal (Hyperion, Daiwon – naturi mediatoare între lumi opuse – titan).

Mituri universale topite în viziunea poematică eminesciană sunt Hyperion, Odin, Venus, Kama, Apolon şi mai ales Orfeu. Mitul orfic, de pildă, devine tipar pentru tema eminesciană a poetului şi poeziei („Trecut-au anii", "Epigonii", "Luceafărul" etc.). Mituri creştine esențiale regăsite în poemele eminesciene sunt cel al lui Dumnezeu –Tatăl („Luceafărul") al Sfintei Fecioare („Apari să dai lumină", „Rugăciune"), al Sfintei Vineri, Sf. Miercuri, îngerul, geneza.

Convins că *„o adevărată literatură trainică, originală nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui*", poetul numit de Iorga „cel de-al doilea geniu național după Zamolxe" a apreciat nu numai miturile autohtone, ci întreaga creație populară românească. El a admirat îndeosebi simplitatea, naturalețea gândirii şi simțirii creatorului popular, harul său de a găsii expresia cea mai potrivită. A cules şi a prelucrat basme şi doine, balade şi strigături. Capodopera sa îşi împrumută țesătura narativă din basmul „Fata în grădina de aur", poemul „Călin (file din poveste), din basmul „Călin Nebunul", iar alte basme populare precum „Miron şi frumoasa fără corp" au rămas, versificate în caietele eminesciene în prime variante. Inspirat din acelaşi izvor folcloric „mai curat decât lamura" poetul a creat „Doina" „Povestea codrului", „Povestea temeiului", „Crăiasa din poveşti", „Ce te legeni", „La mijloc de codru des", „Revedere". În aceste poezii, Eminescu nu valorifică numai teme, motive, imagini, armonii, ritmuri, rime folclorice, ci mai ales un tipar de gândire,

„matricea stilistică a inconştientului colectiv" (Blaga). În acest tipar modelator îşi orchestrează viziunile, ideile, reprezentările. Ca nimeni altul până la el, Eminescu toarnă în armonii prozodice folclorice înțelesuri filozofice adânci „*Cea mai mare însuşire al lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite şi cu idei culte, de a coborî la acel sublim impersonalism poporan*" (G. Călinescu).

Ca în întreaga sa creație Eminescu polarizează şi în poeziile de inspirație mitologică şi folclorică toate valorile tradițiilor noastre reprezentative, proiectându-le în sfera înaltă a conceptelor, în structura cristalică a perfecțiunii artistice.

Elegia filosofică „Revedere" ilustrează strălucit raportul creator modern instalat între poet şi modelul folcloric. Apelând la dialogism – procedeu compozițional frecvent în lirica populară –, Eminescu creează o meditație pe tema condiției umane vremelnice, în contrast cu eternitatea naturii. Acelaşi procedeu ordonează şi structurile poetice ale elegiei „Ce te legeni", poezie ce fixează un motiv literar folcloric (esențial pentru viziune existențială a poetului popular) chiar în titlu.

R E V E D E R E - M. EMINESCU

(publicată: 1 oct. 1879, în „Convorbiri literare")

- Este prima poezie în stil popular încredințată de Eminescu tiparului (Perpessicius).
- **elegie filosofică**, **meditație** pe **tema vremelniciei omului în contrast cu eternitatea naturii**.
- **Titlul:** substantivul derivat din infinitivul lung dezvoltă un câmp semantic complex
  - ⇨ este metaforă a statorniciei legăturii dintre om şi natură, semn al posibilei reluări a unui dialog suspendat prin vremelnică înstrăinare;
  - ⇨ închide în el motivul eternei reîntoarceri şi motivul privirii ca treaptă a cunoaşterii contemplative.
- **Discursul poetic** se structurează pe două planuri antitetice: cel al condiției umane efemere, nestatornice şi cel al naturii veşnice.
- Procedeul compozițional fundamental este cel al dialogismului, întâlnit frecvent în lirica populară. El determină cele patru secvențe ale poeziei organizate ca succesiune de întrebări şi replici ale poetului şi ale codrului personificat.

❶ **Prima strofă** (o sextină alcătuind şi prima secvență) se deschide cu o formulă de adresare directă, puternic marcată afectiv. Formele diminutivale ("*codruțule*", "*drăguțule*") exprimă în manieră folclorică (stil ce poartă mărcile oralității), bucuria revederii. Ea se asociază cu sentimentul reîntoarcerii într-un spațiu familiar şi protector. Revenirea "din lume", ieşirea din timpul rătăcitor provoacă revelații. Conştiința dureroasă a destinului de ființă pribeagă, viețuind în orizontul duratei efemere se dezvăluie prin cuvântul-cheie "*vreme*" însoțit de pluralul arhaic "*au trecut*". Motivul liric al scurgerii ireversibile a timpului, asociat cu motivul înstrăinării (al pribegiei, al exilului, existențial), defineşte astfel condiția ontologică a omului.

❷ **Răspunsul codrului** (secvența a doua), adânceşte motivul "fugit irreparabile tempus" prin imaginea succesiunii anotimpurilor. Cele două tablouri antitetice:

- al iernii cu crengi frânte, cu ape "astupate" şi cărări troienite;
- şi al verii cu femei ce cântă "pe cărarea spre izvor" – figurează metaforic ciclul existențial uman ("*moartea succede vieții, viața succede la moarte*"). În opoziție cu elementele supuse "vremii", trecerii ("*viscolul", "cântările", "femeile", "toți*") codrul se sustrage duratei efemere, timpului fragmentar. Condiția sa existențială este aceea de

martor etern care "*ascultă", "demult*" plânsetul viscolului ori doinele verii. ***Motivul comuniunii om – natură*** ca şi cel ***al solitudinii***, prezente şi în prima secvenţă, sunt reluate din perspectiva statornică a codrului veşnic. Din această perspectivă, a martorului, comuniunea, comunicarea cu omul este posibilă *("cărarea ce le-am dat-o tuturor"*), dar este efemeră şi ea, ca tot ce este al oamenilor.

❸ **<u>Secvenţa a treia</u>** Caracterul iluzoriu al dialogului este deplin intuit de eul liric devenit o "voce" a omenirii. Acesta nu mai formulează o zadarnică întrebare, ci exprimă o constatare obiectivă, detaşată (neutră din punct de vedere afectiv): *"Codrule cu râuri line…întinereşti*". Prin această replică eul liric îţi asumă cu seninătate condiţia existenţială a omului căruia nu-i este hărăzit mitul tinereţii fără bătrâneţe. Acesta este atribut al codrului ce fiinţează sub zodia veşniciei, într-un prezent etern în care viaţa izvorăşte continuu (simbolizată prin motivul acvatic: "*râuri line*").

❹ **<u>Replica ultimă</u>** aparţine codrului ce se autointegrează existenţei cosmice spre a adânci opoziţia fată de condiţia omului "*pe pământ rătăcitor*". Întrebarea retorică ce deschide tabloul dinamic al existenţei naturii în tiparele ritmurilor cosmice generează o suită de <u>structuri sintactice şi ideatice adversative</u>: - "*Ce mi-i vremea,/ Când de veacuri…Dunărea".* Vremea care vine şi trece, "*vremea rea sau bună*" defineşte poetic timpul fragmentar, durata efemeră în care este încătuşată existenţa omului. În <u>antiteză</u>, natura îşi măsoară devenirea în veacuri, în durată absolută ce nu erodează cele patru elemente primordiale pe care se întemeiază universul (apă, aer, pământ, foc): "*Stele-mi scânteie pe lacuri / Vântu-mi bate, frunza-mi sună".* Condiţia eternă, statornică, imuabilă a naturii este în contrast evident cu cea a omului : *"Numai omu-i trecător… rămânem*". Relaţia adversativă **"el"** (omul)/ "**noi"** ("*stihii a lumei patru*") subliniază tragic singurătatea omului în lume, în univers.

Ultimele patru versuri accentuează **caracterul gnomic** al poeziei într-o enumerare simbolică a elementelor primordiale, metafore telurice şi cosmice ale eternităţii: "*Marea … izvoarele*". Nu întâmplător enumerarea sfârşeşte cu imaginea "*codrului cu izvoarele*", simbolizând un univers integrator (prezenţa semnificativă a dativului etic), un microcosm definind spaţiul românesc *("… Dunărea* ") etern şi el ca natura întreagă.

Meditaţia elegiacă asupra condiţiei omului în univers este formulată în tipar folcloric (ritm ***trohaic***, măsură de 7 silabe, rimă pereche şi monorimă), aducând pe pământ, iarăşi şi iarăşi, ca într-o legănare de valuri ori freamăt de frunze, muzica stinsă a sferelor.

Plumb de George Bacovia

Simbolismul, curent artistic cristalizat în ultimele două decenii ale veacului al XIX-lea (1886: manifestul lui Jean Moréas), s-a manifestat ca o reacţie antiparnasiană, descinzând din poetica lui Baudelaire, Verlaine şi Rimbaud. **Simbolismul românesc**, al cărui teoretician a fost Alexandru Macedonski (autorul mai multor articole programatice publicate în revista *Literatorul*, precum *Poezia viitorului*, 1892), este o mişcare literară cu trăsături originale, generate din efortul desprinderii de fascinaţia versului eminescian. **Estetica simbolistă** se defineşte prin cultivarea unor sentimente imprecise, neconturate încă deplin, sugerate prin simbolul multisemnificativ, prin imagini sinestezice, prin tehnica vagului, a sugestiei, prin principiul corespondenţelor pe care se construieşte viziunea poetică

ori prin muzicalitatea deosebită a versurilor (obținută prin tehnica refrenului, prin recurență, figuri de sunet, prozodie etc.). Simbolismul românesc, reprezentat în etapa a doua – a cristalizărilor formale – de Ştefan Petică, de Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, Traian Demetrescu, Mihai Săulescu ş.a., îşi descoperă abia în a treia etapă viziunea autentică şi originală, prin **George Bacovia**.

Cel mai mare poet simbolist român a provocat, înainte de L. Blaga, T. Arghezi, I. Barbu, Al. Philippide, o mutație de structură şi de viziune în lirica românească. El operează o distanțare de romantism, substituind mesianismului solar şi visării lunare ale romanticilor, apocalipsa saturniană. **Universul poetic bacovian** e o structură lirică de mare coerență, întemeiată pe câteva obsesii stilistice. Sub aparenta monotonie a celor câtorva simboluri-cheie, veghează o conştiință neliniştită şi tragică în orizontul căreia realitatea este despuiată de orice iluzii confortabile. Poetul îşi construieşte cu luciditate un univers în care metafizicul este echivalent cu neantul, în care absolutul este exprimat prin metafora plumbului, iar existența, prin simboluri thanatice. „Bacovia îşi compune o mască, îşi face din suferință un stil, o convenție care e manierismul decadent. Poetul se joacă pe sine… dar nu spre a se disimula, ci spre a se exprima" (N. Manolescu).

Poezia emblematică a universului liric bacovian este cea care deschide şi dă titlul volumului de debut (publicat în 1916), *Plumb*. Metalul saturnian, plumbul, impune un simbol referențial, prin excelență antimetafizic, un simbol plurisemnificativ pe care se întemeiază viziunea poetică, ilustrând astfel o caracteristică a poeticii simboliste. Toposul construit pe simbolul imaginat de Bacovia este plasat în regnul mineral al cărui atribut este încremenirea, inerția dezolantă a materiei. Ființa însăşi împietreşte, luată în stăpânire de un frig lăuntric, care îngheață toate izvoarele sevelor vitale. Culoare a cosmosului şi a ființei, cenuşiul-gălbui, bolnav, se întinde atotputernic peste diversitatea lumii, înghițind toate culorile spectrului. *Plumb de toamnă, Plumb de iarnă, zarea de plumb, iarba de plumb,* ca şi plumbul din aripi sau plumbul sufletului unifică universul obiectual şi cel lăuntric sub imperiul culorii-obsesie, creând un efect straniu şi un limbaj puternic personalizat. Nicăieri însă cuvântul *plumb* nu apare mai tragic repetat ca în poezia care dă titlul primului volum bacovian. „Cel mai moale şi cel mai urât dintre metale", cu greutatea lui specifică mare, cu o culoare ternă, deprimată, metalul-rezidual care nu mai poate fi descompus (în reacția de fisiune nucleară), metalul alchimiştilor devine în textul simbolist bacovian metaforă absolută a existenței apăsătoare, sufocantă, monotonă şi mediocră, a unei vieți iremediabil captive în materie, jefuite de şansa deschiderii spre vis, spre celest, spre lumina spiritului.

Elegie existențială şi **pastel simbolist**, poezia care îşi întemeiază discursul pe acest simbol este una dintre capodoperele de tinerețe ale lui Bacovia. **Tema** eşecului existențial şi cea a morții se dezvoltă într-o **compoziție** savant orchestrată, în care toate elementele converg. Cele două catrene sunt perfect simetrice la nivelul sintaxei poetice şi al structurilor metrice. Melodia stranie, interiorizată se iscă din predominanța iambului – ritm elegiac, al senzațiilor melancolice, triste –, din prezența peonului şi a amfibrahului, din rima îmbrățişată, mereu masculină, precum

şi din utilizarea figurilor de sunet şi recurenţa cuvântului-cheie (versurile 1 şi 4 din fiecare strofă sfârşesc cu substantivul *plumb*, care reapare şi în două poziţii mediane).

Structural, imaginarul poetic se configurează pe două planuri – cel al realităţii exterioare, obiective, şi cel al realităţii lăuntrice, subiective –, aflate într-o relaţie de corespondenţă, definitorie pentru estetica simbolistă. Planurile devin coincidente sub semnul aceluiaşi simbol – *plumbul* – şi în spaţiul aceluiaşi câmp semantic thanatic.

Prima strofă schiţează reperele realităţii exterioare. Într-o imagine stilizată, de tablou impresionist, se figurează un spaţiu simbolic, spaţiu al somnului, al morţii. *Cavoul, sicriul* sunt metafore explicite ale morţii, simboluri ale vidului existenţial în care fiinţa este captivă. Ele numesc direct spaţiul thanatic ori simbolizează (prin tehnica sugestiei, tipică simboliştilor) spaţiul închis al odăii-cavou, al târgului de provincie sau al universului – *vast cavou* ori, poate, propriul trup în care *înserează şi e tăcere*. Toate cuvintele primului vers (cu un tipar sintactic clasic: predicat, complement, subiect, atribut) sunt metafore-simbol ale morţii, ale căderii în inerţia plumbului: *Dormeau adânc sicriele de plumb*. Determinanţii sintactici (complementul *adânc* şi atributul *de plumb*) au valoarea unor superlative stilistice, semnificând prăbuşirea în neant ori în materie inertă. „Somnul” de plumb ia treptat în stăpânire toate ariile realului: viaţa fragilă *(flori de plumb),* fiinţa omenească devenită absenţă *(funerar veşmânt),* înfăptuirile, creaţiile omeneşti devenite derizorii *(coroanele de plumb),* stridente prin pretenţiile de a se sustrage timpului şi ruinei *(Şi scârţâiau coroanele de plumb)*. Între eul liric şi această realitate împietrită în tiparele morţii se instituie un raport fragil şi nesigur, mereu torturant: *Stam singur în cavou… şi era vânt…* Vântul, simbol obsesiv în poetica bacoviană, este o entitate enigmatică, semnificând efemerul şi inconsistenţa existenţei sau neliniştea spiritului captiv în trupul-cavou. Ca suflu cosmic, el poate simboliza o precară manifestare a transcendentului care face să rezoneze, strident şi ironic, golul existenţei umane (*… şi era vânt / şi scârţâiau coroanele de plumb)*. El se asociază cu motivul solitudinii fiinţei în univers, subliniind tragicul ontologic *(Stam singur…)*.

În **strofa a doua**, sentimentul singurătăţii devine atât de copleşitor, încât fiinţa îşi exprimă spaima de neant prin strigăt. Zadarnic strigăt, fără răspuns, fără ecou într-o lume în care iubirea însăşi (principiu fundamental al vieţii) a murit: *Dormea întors amorul meu de plumb / Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –*. Primul vers al acestei strofe constituie temelia planului realităţii interioare. Între acest plan al eului liric şi cel al realităţii exterioare nu există antiteză romanică. Universul interior nu se configurează ca univers compensatoriu, ci ca invariantă a lumii „eronate” dinafară, într-o relaţie de corespondenţă specifică imaginarului poetic simbolist. Dubla metaforă verbală *dormea întors* este expresia absolută a îndepărtării definitive de viaţă (imaginea celui care îşi întoarce faţa dinspre viaţă spre enigma tulburătoare a morţii o aflăm şi la L. Blaga, şi la M. Sadoveanu, şi la M. Preda).

Sintagma *amorul meu de plumb* (cuvântul *amor* este preferat altor sinonime ca *iubire* sau *dragoste*) propune o viziune concretă, antropomorfă asupra iubirii, amintind de reprezentările mitologice antice (Eros, Cupidon, Amor). Moartea acestui *amor* cu *aripile de plumb* vorbeşte nu numai despre efemeritatea iubirii, ci şi despre

moartea mitului dragostei, despre pierderea credinței în absolutul iubirii. Conştiința acestei pierderi sporeşte sentimentul amarei singurătăți. Solitudinea socială şi erotică devine astfel însingurare metafizică resimțită ca îngheț al ființei, ca frig lăuntric, ca eşec existențial: *Stam singur lângă mort şi era frig / Şi-i atârnau aripile de plumb*. Ultima metaforă a textului exprimă atât de bacovianul sentiment al prăbuşirii în somnul materiei încremenite, în neantul neființei ori în abisul lăuntric.

Exprimarea unor senzații de o neobişnuită acuitate, a unor intuiții tulburătoare despre absurdul unei lumi antimetafizice se realizează nu numai prin simetria melodică a versurilor, prin accentuarea cuvintelor cu ecouri stinse *(plumb, veşmânt, vânt),* ci şi prin muzica atonală a unor cuvinte cu valențe onomatopeice *(scârțâiau, frig / strig).*

Începând cu această primă poezie a volumului de debut, George Bacovia conferă esteticii simboliste româneşti profunzimea de substanță, de viziune şi de expresie, generând definitiva ruptură de epigonismul eminescian: „Bacovia întrerupe în devenirea poeziei noastre discursul liric încrezător în depăşirea de sine. Lui îi este proprie ruptura de iluzie, de visare romantică sau de himera simbolului învestit cu putere de a sugera misterul cosmic" (V. Fanache, *Bacovia, ruptura de utopia romantică).*

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga

Blaga, poetul-filosof, *aplecat peste întrebările lumii (Scrisoare)*, voce singulară între poeții-tribuni ai Transilvaniei, a deschis liricii româneşti interbelice orizonturile fascinante ale gândirii mito-poetice cristalizate într-o viziune cosmologică de o uluitoare coerență.

Aventura cuvântului şi a *tăcerilor bune* ale lui Blaga întemeiază un teritoriu privilegiat, *la cumpăna apelor*, între tradiționalism şi modernism, între conştiința autohtoniei şi vocația universalității. Lumina lui Blaga este un univers al zărilor interioare, modelat într-o structură „cristalică" prefigurată încă din prima poezie a volumului de debut, *Poemele luminii* (1919). Implicat în efortul generației interbelice de a schimba paradigma poeticității, Blaga şi-a formulat principiile estetice în eseuri şi aforisme, în numeroase acte poetice *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Noi, cântăreții leproşi, Cântăreții bolnavi, Către cititori, Fiu al faptei nu sunt, Alchimie, Inscripție, Poeții, Unde un cântec este* ş.a.). Poezia programatică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* anunță o lirică reflexivă, o confesiune a trăirilor autentice, o poetică înzestrată cu o forță vizionară de excepție.

Titlul acestei ***ars poetica*** prin care se deschid *Poemele luminii* reliefează, într-un enunț propozițional, raportul eu poetic–univers. Întregul orizont mundan este imaginat ca o *corolă de minuni a lumii*. Această metaforă revelatorie figurează universul totalizator ca pe o reprezentare sferică de o fragilă armonie (simbolul floral al *corolei*), definită prin ideea de miracol. Eul poetic se raportează la această lume *mirabilă* printr-o metaforă verbală: *Eu nu strivesc*. Se evidențiază astfel o legătură simpatetică între eul rostitor şi universul integrator şi o atitudine protectoare față de „corola mundană". Subliniat prin recurență (versul-incipit al poeziei), titlul devine

profesiune de credință a creatorului, repetată cu rigoare mai ales în prima etapă a creației („etapa impresionistă" – o numeşte Pompiliu Constantinescu, „pre-expresionistă" – Ion Pop şi „expresionistă" – Eugen Todoran).

La nivel **compozițional**, discursul poetic, formulat ca monolog liric, nu este structurat strofic. La nivelul sintaxei poetice însă, cele douăzeci de versuri cu măsură inegală, se organizează în patru enunțuri poetice, deci în patru secvențe. Acestea au ca centru de iradiere a semnificației poetice metafora luminii, simbol al cunoaşterii. Modelul gnoseologic (în eseul *Cunoaşterea luciferică,* Blaga delimitează „cunoaşterea paradisiacă" – rațională, „enstatică", numită şi „minus-cunoaştere" –, de „cunoaşterea luciferică" – cunoaştere totală, „extatică", „plus-cunoaştere") este unul poetic, organizând referentul fictional pe două planuri. Această **structură** bipolară a imaginarului poetic este configurată pe un raport antitetic: prim-planul este focalizat asupra eului liric care optează pentru cunoaşterea luciferică *(lumina mea),* în opoziție cu *lumina altora* care aleg calea cunoaşterii paradisiace.

Prima secvență (însumând cinci versuri) detaliază relația eu–univers enunțată metaforic în titlu. Rostirea poetică a eului blagian se întemeiază aici pe un scenariu al călătoriei inițiatice; în „calea" sa, în „cutreierul sferic" al lumii, eul poetic are revelația unor întruchipări concrete ale miracolului vieții şi ale misterului morții pe care nu încearcă să le destrame: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid / cu mintea tainele ce le-ntâlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte.* Fiecare „numire" a *corolei de minuni a lumii* este un simbol care se va dovedi esențial în „geografia mitologică a lui Blaga" (Ion Pop). Fragmentele acestui univers totalizator sunt legate prin misterioase corespondențe, sugerate la nivel textual prin coordonare sintactică. „Florile" sugerează mirabila frumusețe a naturii, a universului nu numai vegetal, fiindcă numesc şi ființa iubitei ori copilăria, ori cuvântul poeților), dar şi taina înfloririi, a rodirii. La un alt nivel al interpretării simbolice ele pot figura prima treaptă a cunoaşterii – cea a percepției senzoriale (aici, o percepție sinestezică). „Mormintele" pot fi simboluri ale mineralului (țărână), dar şi metafore ale cunoaşterii prin asumarea tradiției, prin păstrarea legăturii spirituale cu străbunii. Ele reprezintă în acelaşi timp, tulburătoarea taină a morții. Între aceste două substantive-metaforă se revelează un întreg univers al viului. Motivul „ochilor" (sugerând nu numai universul uman, ci şi pe cel al viețuitoarelor sau simbolizând pământul însuşi care deschide ochi pretutindeni precum *iezerul sfânt*) se asociază firesc ideii de cunoaştere contemplativă. Ochii sunt însă şi un spațiu al întâlnirii dintre *eu* şi *lume*, o deschidere a universului interior spre tot ce înconjoară ființa. Motivul „buzelor" poate semnifica ideea cunoaşterii prin rostire poetică, prin cuvânt, prin Logos şi a cunoaşterii prin Eros. Ca taine întâlnite în cale şi ocrotite prin iubire, cele patru fragmente ale unui Tot armonic îmbogățesc *vraja nepătrunsului ascuns*. La nivelul discursului poetic, enumerarea celor patru termeni metaforici în finalul primei secvențe textuale, determină marcarea lor prin accent afectiv şi prin relief stilistic. Se cristalizează astfel o tulburătoare viziune asupra lumii, în centrul căreia se află eul iluminat de conştiința unei legături consubstanțiale cu întregul mundan, cu fiecare „petală" a *corolei de minuni a lumii*.

Secvența a doua detaliază un alt mod de cunoaştere – cea rațională, numită de Blaga „cunoaştere paradisiacă”. Aceasta este figurată poetic prin metafora *lumina altora,* în care pronumele nehotărât desemnează mulțimea celor care aleg calea „minus-cunoaşterii”. Deşi referentul poetic rămâne cel din prima secvență (substantivul *tainele* are ca substituenți poetici sintagmele metaforice *nepătrunsul ascuns* şi *adâncimi de întuneric)*, cele două unități compoziționale reliefează opoziția esențială între cunoaşterea prin „intelectul ecstatic” şi cel „enstatic” *(Trilogia cunoaşterii)*. Primul tipar cognitiv este exprimat poetic prin verbele la forma negativă (*nu strivesc, nu ucid cu mintea)* iar al doilea, printr-un sinonim afirmativ: *Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns.* „Obiectul” cunoaşterii este miracolul vieții şi al morții, tainele telurului şi ale celestului, exprimate prin dubla negație (*nepătrunsul ascuns*) şi prin metafora spațială şi temporală în acelaşi timp *(adâncimi de întuneric).*

Secvența a treia defineşte prin opoziție cunoaşterea luciferică, aventura cognitivă a intuiției, a iluminării, a revelației – cunoaştere poetică privilegiată. Prin conjuncția adversativă *dar* se instituie antiteza *lumina altora* / *lumina mea* care valorizează dublu (negativ şi pozitiv) metafora luminii. În acelaşi timp, alternanța unicitate–multiplicitate *(eu* / alții) supramarchează la nivelul persoanei gramaticale antiteza fundamentală a poeziei. Cunoaşterea luciferică pentru care optează eul liric este detaliată poetic prin comparația dezvoltată cu lumina selenară, cu toate că *luna* nu este una dintre „obsesiile stilistice” ale lui Lucian Blaga (motivul lunii, prin excelență romantic, pare a-şi fi epuizat resursele expresive în perioada antebelică). În contextul acestei poezii, *luna* („astru supus timpului şi morții”, reprezentând „marea epifanie dramatică a timpului”, după cum afirmă G. Durrand) nu apare ca o eminesciană zeitate tutelară, ci personifică un „dublu” cosmic al ființei înfiorate de misterul existențial: *[...] cu razele ei albe luna / [...] tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopții.* Identificarea creației poetice *(lumina mea)* cu *lumina lunii* şi a eului liric cu misterele lumii şi ale existenței este sugerată prin aglomerarea termenilor care desemnează semantic ceea ce se ascunde dincolo de zariştea cunoaşterii omeneşti, dincolo de „cenzura transcendentă” impusă de divinitate („Marele Anonim”). Câmpul semantic configurat prin termeni ca *taină*, *întunecata zare*, *sfânt mister, taina nopții* este întregit prin construcții lexicale cu prefixul de negație: *nepătruns, ne-nțeles*. Topica afectivă reliefează conotațiile acestei rețele semantice prin inversiunea poetică: *aşa îmbogățesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister.* Analogia *lumina lunii–lumina mea* sugerează ideea că actul de creație poetică este iluminare şi revelare a tainelor existențiale, este *îmbogățire* nemăsurată a misterelor ființei şi ființării *(şi tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri şi mai mari).* Prin actul poetic care reiterează actul mitic al creației, eul cunoscător devine eul creator, îmbogățind taina lumii cu propriul înțeles şi neînțeles, participând astfel la actul demiurgiei. Schimbarea regimului ontologic este evidențiată prin întreaga serie a verbelor asociate eului-subiect: *eu nu strivesc, nu ucid / întâlnesc / sporesc, îmbogățesc [...] căci eu iubesc.*

Ultima secvență are valoare concluzivă (subliniată şi prin conjuncția *căci)*, motivând prin iubire relația simpatetică a poetului cu esența misterioasă a

universului. Iubirea devine astfel instrument de cunoaştere, cale de intuire a tainelor lumii. Această emoţie a universului lăuntric favorizează acordul empatic (nu raţional), cu ilimitatul metafizic şi cu întruchipările diverse ale lumii fizice, limitate în materie şi totuşi, purtătoare ale misterului existenţial: *căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte.* Prin recurenţa termenilor enumeraţi şi în finalul primei secvenţe – fiecare substantiv fiind pus, de astă dată, sub accent stilistic prin reptarea lui *şi* adverbial –, *corola de minuni a lumii* pare a închide sferic, refăcându-şi perfecţiunea. Surprinzător, în noul tipar sintactic, fiecare termen al enumerării devine metonimie prin care sunt numite poetic toate regnurile lumii fizice şi toate treptele cunoaşterii, însumate numai prin „cunoaştere luciferică”. Prin acest dublu regim stilistic (metaforic şi metonimic), ca şi prin cristalizarea viziunii poetice în jurul unei metafore revelatorii poezia lui Blaga se înscrie în paradigma modernismului. Alte elemente caracteristice acestui tipar estetic sunt dimensiunea gnomică şi asertivă a discursului – definitorie pentru „poezia de idei” – şi prozodia modernă, cu versuri libere, de o metrică variabilă, cu libertăţi ritmice şi cu înlănţuiri de tipul ingambamentului, prin care se exprimă gândul neîngrădit. Acest gând-lumină estompează „graniţele despărţitoare dintre făpturi şi lucruri, potenţând astfel sentimentul participării la misterul existenţial” (Ion Pop).

POEZIA MODERNISTĂ. *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi

MODERNISMUL: Denotând, în sens general, tendinţa de înnoire specifică spiritului uman, conceptul de „modernism” defineşte în literatură o mişcare largă care cuprinde toate manifestările postromantice înscrise sub semnul unui „principiu de progres” (E. Lovinescu). promovează imperativul sincronizării cu modelul civilizaţiei şi culturii europene, considerând că perpetuarea canoanelor etniciste învechite generează o inadmisibilă **„provincializare şi izolare a culturii româneşti”**.

CARACTERISTICI ALE POEZIEI: explorează orizonturile interioare ale omului modern şi limitele limbajului:

- **tipologia poeziei moderniste:** poezia filosofică, de meditaţie estetică (arte poetice) şi existenţială (condiţia umană, dilemele omului modern, „poetica urâtului existenţial”), poezia ermetică; construirea viziunii poetice pe **repere ale unui univers existenţial modern**, pe simboluri cultural–filosofice şi ştiinţifice;
- cultivarea unei **poezii intelectualizate**, cu funcţie de cunoaştere, cu referinţe din sfera culturii;
- **lexic poetic care rezolvă criza limbajului prin revigorarea discursului**, generată de:
  - limbaj autoreflexiv (metalimbaj – termeni cu sensuri noi, contextuale sau resemantizarea unor sintagme);
  - utilizarea unor termeni neologici din domeniul filosofiei, al celorlalte arte (*Blaga, Arghezi,Barbu*), al ştiinţelor exacte (termeni specializaţi, monosemantici din: matematică, astronomie, ştiinţele naturii etc. - *Barbu*);

- termeni religioşi (liturgici) utilizați şi cu sensuri laice (*Arghezi, Blaga*);
- termeni din limbaj popular: *învechit, poetic – Blaga; apoetici, duri – Arghezi;*
- termeni din limbaj colocvial şi din limbajul copiilor: *banalități uzuale;* termeni din argou / jargon – *Arghezi*;
- creații lexicale originale.

- **expresivitatea limbajului** poetic e generată de înlocuirea metaforei plasticizante:
  - cu „metafora revelatorie" (Blaga), cu construcții oximoronice (Arghezi), cu metonimia (Ion Barbu: În concepția barbiană, în interiorul versului cuvintele îşi pierd sensul obişnuit, participând la semantismul global, difuz al poemului, astfel că fiecare poem se configurează ca un univers autonom.);
  - ambiguitatea voită prin tehnica sugestiei sau „ermetizarea" discursului;
  - noul model de poeticitate bazat pe accente afective, versuri inegale ca măsură, fără ritm, cu rimă;
  - sintaxa poetică: discurs liber prin <u>tehnica ingambamentului</u>, dislocări sintactice, topică afectivă;
- **model de versificație divers**, de la prozodia clasică la versul liber sau cel cu rimă, fără ritm (aritmic).

Flori de mucigai ■ deschide şi dă titlul volumului din 1929.
■ <u>specie literară</u>: **artă poetică**, propunând o viziune neobişnuită asupra actului creației, asupra menirii artei şi artistului;
■ **<u>Titlul</u>** aminteşte de *Florile răului* ale lui Ch. Baudelaire, numai că, poetul român înlocuieşte termenul etic (*răul*) cu un simbol estetic: *mucegaiul*, sugerând prin sonoritate şi sens urâtul existențial. <u>Oximoronul</u> din titlu prin care se alătură motivul floral (simbol al frumuseții) cu substantivul *mucigai*, creează o metaforă – **<u>emblemă argheziană a esteticii urâtului</u>**.
- În sensul denotativ al sintagmei, florile de mucegai, care sunt luminiscente, pot simboliza mica pâlpâire de umanitate care dăinuie şi în întunericul lăuntric al ființei degradate, în universul carceral al declasaților:
■ <u>tipul de discurs</u>: **<u>monolog</u>** liric, **<u>confesiune</u>** a eului poetic care se proiectează în text prin indici ai persoanei I (caracteristic genului liric).
■ **<u>Tema</u> condiției existențiale a creatorului** şi **tema creației** se dezvoltă pe baza unui pretext epic (susținut de verbele la indicativ, perfectul compus şi la imperfectul evocativ);
■ **<u>Compoziția</u>:** două strofe inegale (16 / 4) determinând două părți:
- <u>prima parte</u> defineşte condiția artistului şi a operei sale;
- <u>strofa a doua</u> raportează actul creator la realitate exterioară.

■ **<u>Structura</u>:**
1. Planul eului creator şi al **creației** e dominant în **prima parte,** care este împărțită prin sintaxa poetică în trei secvențe:
● <u>Prima secvență</u> surprinde condiția neobişnuită a poetului (*Le-am scris cu unghia* - mitul jertfei creatoare într-o variantă modernă), într-un <u>spațiu al claustrării</u> (*firidă goală*);
⇨ secvența se dezvoltă pe un pretext epic, imaginând un scenariu al celui întemnițat care scrie *pe tencuială, / Pe un părete de firidă goală* (experiența personală a poetului care a fost condamnat la închisoare în urma unui proces politic); în acest context „întunericul" şi „singurătatea" devin o metafore ale condiției umane;
⇨ solitudinea ființei captive într-un orizont al nesfârşitei nopți este proiectată cosmic prin raportarea la părinții textelor sacre: Luca, Marcu, Ioan asupra cărora a coborât harul divin figurat prin simbolurile biblice *taurul, leul, vulturul*; eului liric se distanțează de marii

apostoli prin absența iluminării (el scrie *Cu puterile neajutate*).
● Secvența a doua definește poezia care ilustrează estetica urâtului prin **simbolul gropii**, metaforă a condiției umane,sugerând apartenența la teluric, existența într-un spațiu degradat și moartea, prin apelul al **sfera senzorială** care accentuează imaginea omului ca ființă biologică. Stihurile *fără an* situează într-un prezent etern *setea* de viață a omului și *foamea* lui de ardere până la mistuire.
● Secvența a treia revine la scenariul epic inițial, surprinzând tenta-tiva eșuată de a scrie despre urâtul existențial în canoanele clasice *cu unghia îngerească* (metaforă a scriiturii *frumoase*).

POEZIA POSTMODERNISTĂ. *Georgică a IV-a* de Mircea Cărtărescu

POSTMODERNISMUL este un concept prin care este desemnată paradigma culturală contemporană, definită prin *democratizare, prin globalizarea informației și a comunicării, prin tehnologizare etc.* Semantica termenului îl relaționează cu *modernismul* pe care îl asimilează dintr-o perspectivă ironică, parodică, ludică.

CARACTERISTICI – PROZA:

- postmodernismul presupune textualism (mod de a structura povestirea sau romanul fără disimularea convențiilor) sau hiperrealismul; trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexivă; intertextualitatea și „deconstrucția" (inserarea unor secvențe textuale din opere preexistente sau parafrazarea lor), caracterul ludic, ironic, parodic);
- „metanarațiuni" care „atacă noțiunea unor universalii monolitice și încurajează perspectivele fracturate, fluide și multiple." (Jean François Lyotard, *Condiția postmodernă*, 1979);
- predilecția pentru fragment și o nouă relație cu cititorul; extremă mobilitate, amestec voit al genurilor; subiectivitate, hazard. (Eugen Simion);

CARACTERISTICI – POEZIA:

- Poezia postmodernă — consideră Nicolae Manolescu — își împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebire că se arată mult mai îngăduitoare în preferințele și în idiosincraziile ei"; „Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare." (Umberto Eco)
- amestecul de narativitate și lirism, oralitatea expresiei, documentarismul, pastișa, parodia, colajul, jocurile de limbaj; discursul ironiei și al fragmentelor;
- latură autobiografică, realistă, orală și prozaizantă, eliberarea fanteziei și ingenioase construcții din „prefabricate" / colaje, artă combinatorie; formele deschise, ludice, provizorii;
- registre stilistice diverse, cu predominanța banalității deliberate, cu amestecul între registrul retoric și limbaj familiar; alternare de registre și voci narative;
- referință culturală eterogenă, implicând arta și științele, marea cultură și cultura populară, partea și întregul.

Extinderea „spațiului" literaturii prin includerea unor genuri nonficționale: jurnal, corespondență, literatură de popularizare.

POSTMODERNISMUL ROMÂNESC:

- Precedat de „*Grupul oniric*” constituit prin anii ’64 de către Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivănceanu, Dumitru Ţepeneag ş.a.; apropiat de literatura onirică romantică şi, mai ales, de estetica suprarealistă; interzis de cenzură;
- **Generația '80** se afirmă prin volume colective: de **poezie, *Aer cu diamante*** (1982, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan), ***Cinci*** (1983, de Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Petreu, Romulus Bucur şi Alexandru Muşina); de **proză** scurtă ***Desant ’83*** (1983) care conține proză scurtă de 16 tineri debutanți (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu ş.a.), mai ales „metanarațiuni”.

- ***Georgica a IV-a*** face parte din volumul de debut *Faruri, vitrine fotografii* (1980), ilustrând maniera lirică postmodernistă, adică **intertextualitatea** realizată prin parodierea modelelor şi interesul pentru aspecte cotidiene, deliberat prozaice ale vieții.
- **Titlul**, preluat de la Vergilius, stabileşte o relație intertextuală cu reprezentarea idilică a existenței țăranului în poezia antică, bucolică şi implicit, viziunea polemică în raport cu poezia sămănătoristă şi proletcultistă românească.
- **Teme poetice:** înstrăinarea / alienarea omului contemporan într-un univers „tehnologizat” în care până şi țăranul a pierdut sentimentul comuniunii cu natura; progresul ştiinței nu ameliorează condiția umană, nu anulează lupta omului cu timpul, cu moartea.
- **Compoziția**: Absurdul unei lumi devenite un „sat” globalizat este sugerat prin construcția aparent haotică a textului – poezie astrofică, cu versuri libere bazate pe ingambament, scrierea numai cu litere mici (chiar şi a substantivelor proprii), absența semnelor de punctuație; la nivelul discursului, amestecul registrelor stilistice, amestecul „vocilor” lirice (enunțuri la persoana a III-a continuate cu monologul țăranului care se adresează fiilor).
- **Prima secvență** (primele 6 versuri, discursul la persoana a III-a) surprinde țăranul într-o ipostază inedită, implicat în mecanismul civilizației industriale (câmp semantic al tehnologiei moderne: electrificare, sateliți, aparatură electronică, baterii solare), „racordat” prin globalizarea informației, la evenimentele planetei (participând afectiv la războiul civil din Cipru şi Liban: "*țăranul de când cu electrificarea / înțelege cum stau lucrurile pe planetă / se indignează în mijlocul pogoanelor sale / de situația din cipru şi liban*.");
- **Secvența a doua** (versurile 7-11) exprimă, prin monologul bătrânului țăran, ideea transformării lumii rustice într-o „lume mică” integrată lumii celei mari. Devenită şi ea o societate de consum, lumea țărănească aderă la un model existențial care îi este străin. Țăranul mănâncă acum „*conserva de fasole / cu cârnăciori produşi la feteşti*” încălzită cu baterii solare. Alienarea omului modern este exprimată prin fragmentarism, prin asocierea unor imagini discontinue care sugerează înstrăinarea de natură şi de vietățile ei, artificializarea existenței într-o lume care şi-a pierdut reperele transcendente, substituind credința cu tehnica şi cu ştiința: „*ba dați în câini lumea e mică / ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă*.”
- **Ultima secvență** (versurile 12-17) dezvoltă tema morții, într-o manieră neconvențională, sfidând tonalitatea gravă care îi este asociată prin tradiție. Moartea văzută ca o călătorie este desolemnizată prin tonul ironic şi prin jocul de cuvinte care alătură surprinzător expresia populară „lumea cealaltă” şi clişeul lingvistic al stilului oficial, „lumea a treia”: „*hai dați zor cu porumbul că eu mă duc / puțin pe lumea cealaltă adică a treia / şi ultima feții mei”*. Finalul este construit prin intertextualitate, prin parafrazarea unei poezii argheziene, „*De-a v-ați ascuns...*”. Viziunea morții ca joc este asociată cu revolta ființei împotriva unui sfârşit ce nu poate fi învins nici prin credință nici prin ştiință: „*dragii mei copchii mei ce să-i faci / aşa e jocul / arză-l-ar focul*”. Ultimele două versuri reproduse din finalul poeziei lui

Arghezi nu sunt marcate prin semnele citării, ceea ce este specific intertextualității.

- Poezia poate fi „citită” şi cu o altă grilă de semnificații, putând fi interpretată ca o **parodie a liricii proletcultiste** care elogia „victoriile socialismului”, electrificarea satelor, mecanizarea agriculturii, „culturalizarea” țărănimii; tonalitate ironică, de-construire a unor clişee ale „limbajului de lemn”.
- **Limbajul poetic**: amestecul registrelor stilistice – tenta ostentativ populară a cuvintelor, neologisme (termeni tehnici) alături de regionalisme (*chindie, plozi*), amestecul „vocilor lirice”: o voce impersonală marcată prin lipsa indiciilor de persoană în primele şase versuri, construind imaginea unui țăran fără nici o legătură cu tradiția şi cu spiritualitatea ancestrală, urmată de marcarea persoanei I plural care se scindează apoi în persoana a II-a plural (verbele la imperativ) şi indici ai persoanei I singular, care surprinde singurătatea ființei în fața morții.
- **Versificația** postmodernistă sfidează normele comune ale limbii prin absența majusculelor (la începutul enunțurilor şi al substantivelor proprii), prin absența semnelor de punctuație, prin ingambament şi prin „decupajul” aleatoriu al versurilor (*pândeşte sateliții şi le smulge / aparatura electronică bă / plozilor nu uitați bateriile solare*), prin versurile libere.